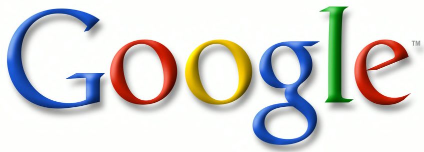
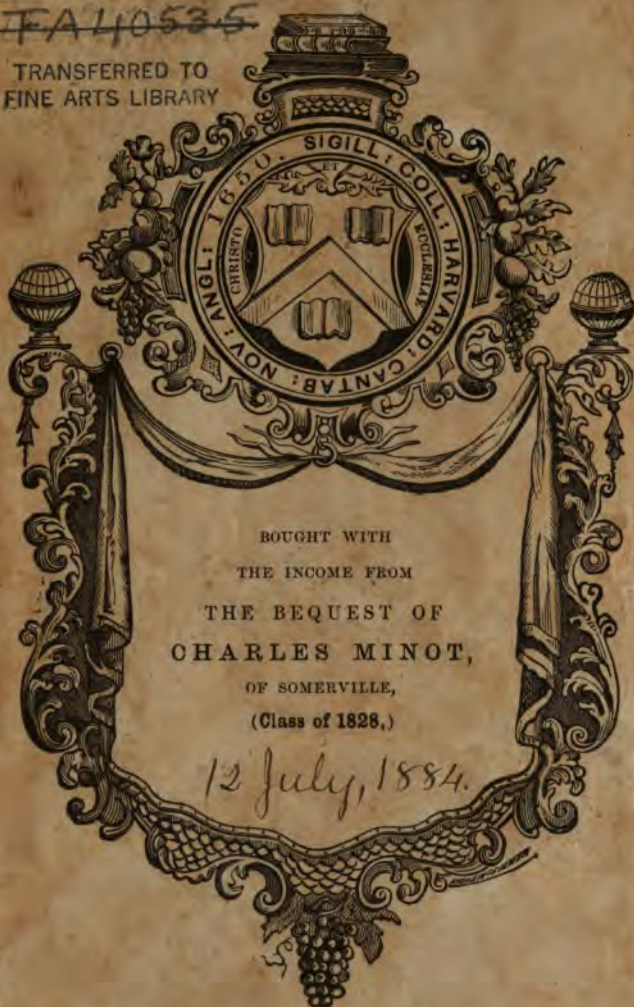
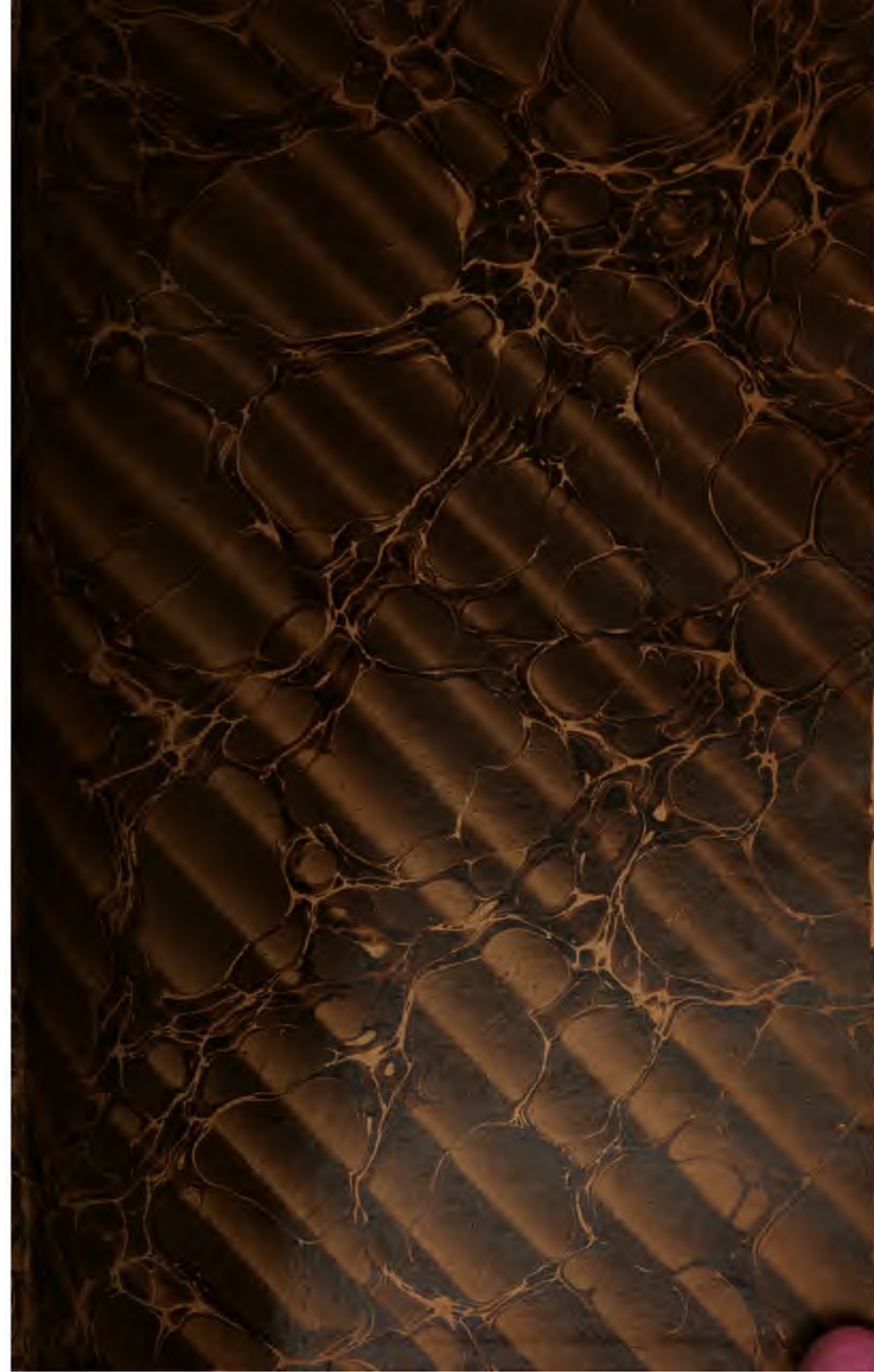



SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE



HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

DEPUIS SES DÉBUTS JUSQU'EN 1864

PAR

ALFRED MICHIELS

TOME NEUVIÈME ET AVANT-DERNIER

CET OUVRAGE CONTIENT
L'HISTOIRE DE LA PEINTURE HOLLANDAISE
JUSQU'A
LA SÉPARATION DES DEUX ÉCOLES

SECONDE ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE INTERNATIONALE
A. LACROIX ET Cie, ÉDITEURS
RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE, 13

1874

AVERTISSEMENT

Malgré tous mes efforts, je n'ai pu terminer dans ce volume l'histoire d'un art immense, où une race féconde et ingénieuse a concentré presque toute sa poésie. Un dixième volume m'est nécessaire, et loin de pécher par exubérance, mon livre péchera encore par indigence : le lecteur sérieux y trouvera des lacunes. Dans une matière absolument neuve, d'ailleurs, je ne puis rien supposer connu, parce que rien ne l'est effectivement : je vais sans cesse à la découverte, pour ainsi dire, et il me faut tout expliquer, sous peine de ne pas être compris. Suspendue pendant trois ans par une guerre affreuse, à la page 208 de ce tome neuvième, l'*Histoire de la Peinture flamande* sera terminée au mois de décembre prochain.

8 juin 1874.

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLE D'ANVERS

(SUITE)

CHAPITRE XXXIV

L'ÉCOLE DE RUBENS A LA SECONDE GÉNÉRATION

La fécondité paternelle de Rubens se communique à ses élèves. On n'a pas étudié cette seconde ou troisième phase de l'école d'Anvers. — Théodore Boeyermans, peintre admirable que tous les historiens ont oublié. — Renseignements biographiques. — Il choisit pour modèle Van Dyck et l'égale fréquemment. — Description de ses tableaux et définition de sa manière. Il a exécuté de vrais chefs-d'œuvre. — Pierre Thys. — Faits et dates qui le concernent. — Il marche aussi sur les traces de Van Dyck. — Ses ouvrages, son remarquable talent. — Pierre Meert, peintre favori des corporations bruxelloises. — Pierre van Avondt, célèbre par sa manière de peindre les enfants. — Juste Sustermans. — Après avoir terminé ses études à Anvers, il reçoit à Paris les leçons de François Pourbus le jeune. — Il devient un excellent portraitiste. — Ses relations amicales avec Van Dyck. — Il commande un tableau à Pierre Paul. — Lettres affectueuses que lui écrit Rubens. — Son beau style, modifié par l'action des maîtres italiens. — Copistes de Van Dyck.

Par sa franchise, sa hardiesse, sa variété, son étendue et sa profondeur, le génie de Rubens avait tellement remué les imaginations flamandes, il pos-

sédait une fécondité si extraordinaire, que non seulement il forma des élèves de premier ordre et inspira une foule d'imitateurs, mais qu'il communiqua sa puissance productive à ses disciples, qui enfantèrent comme lui une brillante et vigoureuse postérité. Près de Van Dyck, Jordaens, Teniers, Quellin et autres coloristes fameux, grandit une seconde génération de peintres habiles ; peut-être même ne le céderait-elle pas à la première, si l'on avait recueilli ses titres de gloire. Mais tant d'hommes supérieurs, façonnés par Pierre Paul, ou intéressants par la noble lutte qu'ils engagèrent contre lui, ayant été peu à peu relégués dans l'ombre, le deuxième ban de cette armée d'artistes devait plus sûrement encore devenir la proie des ténèbres. L'ignorance les a donc enveloppés de sa nuit morne : presque partout on laisse dépérir leurs tableaux, on efface leurs signatures, et leurs noms oubliés vont surprendre mes lecteurs.

Est-il en effet beaucoup d'historiens, de critiques et d'amateurs qui connaissent Théodore Boeyermans, pour débuter par un peintre admirable, dont les travaux égalaient fréquemment ceux de Van Dyck et parfois même ceux de Rubens? Si chacune des grandes capitales européennes possédait une de ses belles toiles, on pourrait immédiatement vérifier l'exactitude de cette assertion : nul connaisseur, j'ose le dire, ne la trouverait hyperbolique, et elle n'étonnera point la partie éclairée de la population anversoise. Malines et Anvers sont les deux villes qui renferment le plus grand nombre de ses ouvrages. Descamps a dû les voir, à moins qu'il n'ait

fermé volontairement les yeux : eh bien, il ne cite même pas le nom de l'auteur! et Immerzeel a suivi son exemple!

Théodore Boeyermans, sur lequel les livres imprimés autrefois ne donnaient aucun renseignement quelconque, vit le jour à Anvers et fut baptisé dans la cathédrale, le 10 novembre 1620. Son grand-père, nommé Thierry, était un citoyen de Harlem; son père, nommé Jean, habitait Anvers, où il épousa dans l'église Notre-Dame (quartier nord), le 3 novembre 1619, Agnès Leermans. Il eut pour témoins deux individus appartenant à des familles d'artistes, Martin Leermans et Philippe Vleughels. Les archives de Saint-Luc ne désignent pas le maître qui lui apprit la peinture. Il fut admis très tard dans la corporation, le 17 mai 1654, époque où il avait déjà trente-trois ans et demi. Ses parents lui avaient fait donner une brillante éducation, puisque Jean Baptiste van der Straelen le nomme peintre et licencié (1); peut-être l'étude l'avait-elle occupé longtemps. La ghilde l'exempta des fonctions de doyen tant qu'il resterait célibataire, et il ne se maria jamais. Un acte légal prouve que c'était son intention bien arrêtée. Il n'avait que trente-six ans, lorsqu'il testa, le 5 juin 1657, devant le notaire Antoine de Costere, en faveur de Marie, Agnès, Jeanne et Catherine Lenaerts, ses sœurs utérines, nées d'un premier mariage de sa mère avec Léonard Lenaerts; dès cette époque, il manifeste le désir d'être enterré à l'abbaye Saint-Michel, auprès de ses parents.

(1) *Jaerboek der Gilde van sint Lucas*, page 125.

Théodore se fit recevoir comme simple amateur, en 1664, dans la chambre du Rameau d'olivier. En 1665, il fit présent à l'Académie d'Anvers, récemment fondée par Teniers le jeune, de deux tableaux, l'un qui représente allégoriquement la ville d'Anvers; l'autre, les rapports intimes, et en quelque sorte fraternels, de la Poésie et de la Peinture; assises toutes deux sur un trône, elles se donnent la main à l'instigation de la Concorde. Le vaste monument qui sert de fond est dû au pinceau de Thierry van Delen. D'après le journal de la ghilde, ce fut même ce dernier peintre qui offrit la toile, en 1666, quoique Boeyermans y eût travaillé autant que lui. La corporation, pour témoigner sa reconnaissance à l'auteur des figures, lui donna une belle coupe de vermeil, payée cinquante pattacons, où il eut la joie de lire vingt-quatre vers flamands en son honneur (1).

La poétique *Assomption de la Vierge*, qu'on admire sur un autel de l'église Saint-Jacques, fut exécutée par lui en 1671.

La *Piscine de Bethsaïde*, grande toile conservée au musée d'Anvers, porte la date de 1675.

Du 18 septembre 1676 au 18 septembre 1677, la chambre du Rameau d'olivier exempta une dernière fois Boeyermans de la contribution annuelle, comme simple amateur, ainsi que le témoignent les registres. Il décéda bientôt après, en 1677-1678, et la mort qui le précipita dans le tombeau, y plongea du même coup la renommée qu'il avait loyalement obtenue,

(1) On les trouvera dans le *Jaerboek van sint Lucas gilde*, pag. 126 et 127. Les deux tableaux ornent le musée d'Anvers.

enveloppa des mêmes ténèbres la production et le producteur.

Voilà tout ce que nous savons actuellement sur la vie de Théodore : c'est peu sans doute, mais c'est beaucoup relativement à la disette absolue de faits et de dates, qui a eu pour conséquence de remplacer dans l'histoire son portrait par un cadre vide.

La première salle du musée d'Anvers renferme un grand tableau de sa main, la *Piscine de Bethsaïde*. La beauté comme les proportions de l'œuvre fixent immédiatement l'attention (1). Le Libérateur, accompagné de sa mère, occupe la gauche et s'incline vers le bassin où tombe l'eau miraculeuse. A droite se pressent une foule d'hommes, de femmes et d'enfants, qui résument presque toutes les infirmités humaines. Un des malades boit déjà le liquide salutaire; un autre est amené dans une chaise à porteurs. « Le fond, dit le catalogue, se compose d'un portique et d'un ciel nuageux, où planent quelques séraphins et un ange tenant une banderole avec cette inscription : *Haurietis aquas in gaudio de fontibus Salvatoris*. La sœur noire Hélène Fay, donatrice du tableau, est agenouillée non loin d'une colonne, sur le piédestal de laquelle on lit son épitaphe, la date de 1675 et la signature du maître (2). »

Les tons roses et lilas, aussi bien que l'élégance particulière des formes, trahissent au premier coup

(1) La toile a 4 mètres 63 centimètres de haut, 6 mètres 26 centitres de large.

(2) L'épitaphe est conçue dans des termes barbares : *D. O. M. Jesu Christo vitæ font religiosæ est mater Helena Fay, p. c.* 1675.

d'œil une grande analogie de manière entre l'auteur de cet ouvrage et le célèbre Antoine van Dyck. Elle donne lieu de croire qu'il a été son élève, un de ces élèves qui sont presque des rivaux. La *Piscine de Bethsaïde* atteste une extrême habileté de composition; tout y est clair, facile à comprendre, comme dans un livre écrit d'un style limpide. Les personnages et les accessoires remplissent harmonieusement la toile, sans aucune apparence de symétrie; on croirait voir une scène réelle, disposée de la façon la plus heureuse par un brillant caprice du hasard. Les types, les expressions, les draperies, les attitudes sont également dignes d'éloges. Le groupe des malades forme un épisode merveilleux. Quel sentiment profond anime les têtes de ces infortunés! quel regard suppliant, pathétique, chacun d'eux attache sur la figure douce et bienveillante du Rédempteur, qui les invite à s'approcher de l'onde régénératrice! Placée derrière l'Homme-Dieu, la Vierge leur montre un pélican doré, image de pierre surmontant le bassin : l'oiseau paternel se frappe la poitrine, l'eau jaillit de la blessure et emplit le réservoir symbolique. Les corps ont les sveltes proportions qu'affectionnait Van Dyck. Si on examine attentivement ce travail, on y reconnaît partout l'influence du génie de Rubens; mais on observe en même temps que sa manière a subi une double modification avant d'arriver là (1).

Boeyermans semble avoir voulu constater, dans le

(1) Les Sœurs noires d'Anvers possèdent le pendant de ce tableau, qui orne leur chapelle et représente la *Guérison du paralytique*.

tableau offert par lui à la ghilde, qu'il procédait à la fois de Pierre Paul et de son disciple favori. La toile a pour sujet : *Anvers, mère nourricière des peintres* : c'est donc une œuvre allégorique représentant toute l'école. L'artiste néanmoins n'y a dessiné que deux portraits, celui du chef et celui de son premier lieutenant. Leurs images sont du reste exécutées avec un talent digne des modèles. La figure emblématique de la ville passe pour retracer Marie Ruthven, femme du peintre de Charles I[er]; comme cette tradition est exacte, elle vient à l'appui de ce que je disais tout à l'heure.

Parmi les ouvrages du musée, qui tous ont le même faire, il en est un que l'on remarque spécialement, à cause de sa grâce coquette. On y voit une famille recevant des ecclésiastiques dans un jardin : aussi l'a-t-on dénommé *la Visite* (1). Les têtes des deux époux sont modelées avec une finesse charmante : leurs nobles proportions, leurs attitudes faciles et légères, font penser aux élégants héros de madame de La Fayette. Sur leurs traits délicats respirent le calme et le bonheur d'un amour partagé. Les autres acteurs de cette petite scène ont une tournure simple et un air naturel, qui produisent une agréable illusion : quand on regarde attentivement la toile pendant quelques minutes, on se figure être avec les personnages, dans ce riche jardin à la française, orné de balustrades, de vases et de fontaines.

Transportons-nous maintenant à l'église Saint-Jacques, près du chœur : sur l'autel de droite, adossé

(1) Il porte la signature complète de l'auteur : *T. Boeyermans f.*

contre le jubé, voici une *Assomption de la Vierge*, par Boeyermans (1). Considérez-la bien, et dites-moi si vous en avez jamais admiré une plus belle. L'artiste pouvait-il trouver mieux que cette pose expressive, pleine d'élan, de grâce et de dignité? Que d'intelligence, que d'affectueux sentiments révèle cette figure un peu potelée, type idéal de la jeunesse flamande! comme ce beau front, lisse et pur, s'encadre bien de ces longs cheveux dorés, qui flottent en boucles brillantes sur les épaules de la sainte? Avec quelle expression de joie ses yeux se tournent vers le ciel, but de toutes ses aspirations! Elle éprouve un contentement si vif qu'un demi-sourire effleure ses lèvres. Ses draperies sont trop volumineuses sans doute, mais le vent les écarte et montre ses formes dessinées par sa robe. De délicieux petits anges folâtrent près d'elle, ou paraissent enlever le nuage qui la porte. Comme couleur, Van Dyck n'a rien fait de plus harmonieux et de plus délicat. Peu de personnes verraient cette toile sans enthousiasme, car c'est un vrai chef-d'œuvre.

Le *Mariage de la Vierge*, qui orne l'église du Béguinage, à Malines, et qui est signé en toutes lettres, place encore très haut le talent de Boeyermans. Je doute que l'on pût y blâmer une seule ligne ou un seul coup de pinceau. Le regard ému de Joseph, son expression de reconnaissance pour le grand prêtre qui va consacrer son bonheur, l'air pensif, la tête délicieuse de Marie, avec sa longue chevelure flottante, annoncent une main magistrale. Séduit tout

(1) Elle est marquée de ses initiales.

d'abord, on s'arrête à contempler la Vierge, et l'on se dit que pour attirer les curieux, pour devenir un sujet de perpétuelles amplifications, il n'a manqué à ce tableau que le nom de Raphaël. Le peintre des madones n'a jamais représenté la divine Israélite sous des traits plus charmants. Comme type, costume, pose, expression et couleur, on n'a éclipsé nulle part cette ravissante création. Les draperies même ont ici une juste mesure, qui ne laisse pas de prise à la critique. Deux anges, l'un grand, l'autre petit, se tiennent près de la Vierge : eh bien, le premier est un modèle de beauté juvénile, comme son compagnon de grâce enfantine. Par son aspect général, en tant que coloris, ce tableau rappelle tout à fait ceux de Van Dyck : on y observe les mêmes nuances, la même finesse harmonieuse.

Une seule des œuvres supérieures que nous venons d'analyser ferait à un artiste de nos jours une renommée européenne.

L'*Assassinat de saint Rombaud* est encore une production très remarquable. Si habile quand il traitait des sujets calmes, Boeyermans ne savait pas moins bien représenter les scènes dramatiques. Ici, par exemple, la vigueur s'unit à la justesse des expressions. L'instigateur du crime, ayant mis un genou en terre près du cadavre, offre de l'argent à un des jardiniers, qui viennent de tuer le confesseur avec une binette; mais cet homme porte les mains à sa tête et paraît saisi d'effroi aussi bien que de regret, en considérant sa victime, dont le crâne entr'ouvert laisse échapper des flots de sang. Moins ferme encore, l'autre meurtrier s'enfuit de toutes ses forces.

Trois spectateurs attirés par le bruit montrent sur leurs visages l'étonnement, l'affliction et l'horreur que ce forfait leur inspire. Couleur vraie, harmonieuse, où les tons locaux ont une grande vivacité, mais où règne une mesure qui en tempère l'effet.

Le tableau placé près de celui-là, dans l'église du Béguinage, lui sert de complément : il offre un caractère de sombre poésie. Le corps du saint flotte sur les eaux, parmi les herbes du rivage. Deux anges attristés veillent près de lui. La lumière qu'ils répandent autour d'eux et qui émane du cadavre, guide des individus montés dans une barque et cherchant l'auguste victime ; l'un d'eux se tient à la poupe, et la torche enflammée qu'il porte éclaire le paysage nocturne. Leur chef, la tête ornée d'un chapel en forme de couronne, séduit la vue par ses beaux traits, qui respirent la bienveillance et la sagacité. Relativement à la couleur, on dirait qu'on a sous les yeux une toile de Van Dyck : on retrouve là ses nuances délicates, ses chauds reflets, son habile manière de ménager les transitions.

L'église du Béguinage renferme encore deux morceaux de Boeyermans, un *Rédempteur descendu de la Croix*, œuvre élégante et bizarre, où le corps du Sauveur est dans un état horrible, tandis que les figures paraissent plus près du sourire que les larmes, et le *Mariage de sainte Catherine*, excellente copie du tableau de Rubens qui orne l'église des Augustins, à Anvers. Jamais peut-être on n'a mieux reproduit une page éclatante. L'imitation a toutes les qualités de l'original, la hardiesse du dessin, la vigueur et la finesse des tons, et cette touche libre, facile, annon-

çant un homme qui manie la couleur en maître souverain (1).

Pierre Thys ne reçut pas les leçons de Van Dyck, mais il étudia si bien ses tableaux qu'on le croirait son élève. La nature lui avait donné tout le talent nécessaire pour marcher sur les traces de ce glorieux conducteur. Il obtint pendant sa vie un brillant succès, et l'admiration de ses contemporains l'élevait presque au même rang que Pierre Paul. Un injuste oubli a succédé à ce renom splendide. N'étant pas créateur d'une manière comme Rubens, on ne devait point l'asseoir près de lui, sous son dais royal; on ne devait pas non plus laisser la ronce et l'ortie croître sur son tombeau, voiler son nom aux regards de la postérité.

Ce peintre habile, qui signait Thys, mais que les biographes et les registres de Saint-Luc nomment souvent Tyssens, je ne sais pour quel motif (2), vint au monde dans la ville d'Anvers, le 5 avril 1616. Son père avait le même prénom que lui, sa mère s'appelait Anne Speeck. Il entra comme élève, en 1635-1636, chez un peintre voué au plus profond oubli, Artus Deurwaerder. Chose singulière! il ne fut reçu franc-maître que neuf ans après, en 1644-1645. Il

(1) Ce tableau fut donné à l'église par une béguine, Sophie de Salazar, dont il porte les armoiries. Le cadre tourne sur un pivot. Pendant six mois de l'année, du 15 décembre au 15 août, la toile de Boeyermans demeure visible; pendant les six autres mois, c'est l'*Assomption* de Lucas Franchois le jeune, fixée au revers, qui orne l'autel.

(2) Ce ne peut être par inadvertance, car De Bie, son contemporain, l'appelle des deux manières, *Thys* ou *Tysens* (avec une seule *s*), et emploie même de préférence la dernière forme.

griffonnait sans doute de la prose ou des vers, puisqu'il se fit admettre dans la chambre du Rameau d'olivier. Contrairement à l'usage, il ne se maria pas aussitôt qu'il put exercer librement sa profession. Ce n'était point par froideur ou par aversion pour les femmes, mais parce qu'il les aimait trop : il avait obtenu les bonnes grâces d'une jeune personne, qui n'attendit point l'autorisation cléricale pour lui témoigner sa tendresse. Des signes trop certains dénoncèrent malheureusement leurs privautés clandestines, et Constance van der Beken supplia son amant de légitimer leurs caresses. Le moment n'était pas favorable : on se trouvait en plein carême, et l'Église, dans ces jours d'abstinence, n'aime pas donner lieu aux festins de noces, interdit même tous les plaisirs de la chair. Il fallut obtenir une dispense; bien mieux, comme la jeune fille était grosse de cinq mois, ce qui lui causait une impatience bien naturelle, Pierre Thys demanda la faveur d'être exempté des trois bans. Gaspard Nemius, qui occupait alors le siége épiscopal d'Anvers, fit preuve d'indulgence : il accorda toutes les permissions désirées, même celle de faire le mariage au domicile de la pécheresse, malgré la coutume du pays. Les époux furent seulement tenus de jurer qu'il n'existait entre eux aucun empêchement canonique. Le 19 mars 1648, la cérémonie eut lieu sous les voûtes de l'église Sainte-Walburge, quoique le peintre habitât la paroisse de Notre-Dame. Les mariés eurent pour témoins Paul Vasseur et Jean van der Beken, le père probablement de la jeune amoureuse. Moins de quatre mois après la fête nuptiale, elle mettait au

monde une petite fille, que l'on porta, le 12 juillet, à l'église Sainte-Walburge, où elle reçut le baptême et les noms d'Anne Catherine. Elle fut tenue sur les fonts par Jean van der Beken et Anne Vasseur. Neuf rejetons la suivirent, dont le second, Pierre Paul, devint franc-maître en 1677. A propos de son mariage, Pierre Thys avait payé à la chambre du Rameau d'olivier un droit réglementaire de six florins.

M. Dusart, qui habitait jadis Malines et habite maintenant Bruxelles, possède depuis longtemps une *Sainte Famille* très originale, dont le caractère pique vivement la curiosité. La Vierge pourrait fort bien être le portrait de Constance van der Beken : elle a le type d'une jolie femme des Pays-Bas, amoureuse et légère : ses lèvres fortes, sa bouche entr'ouverte, les cheveux d'un blond foncé qui roulent sur ses épaules, inspirent un sentiment de volupté; l'attitude de la tête, un peu inclinée en arrière, exprime la résolution et même le dédain de l'opinion publique. La jolie Anversoise porte une robe amarante, comme les femmes d'Otho Vænius. Cette provoquante personne était faite évidemment pour allumer des passions et pour les partager. Deux enfants du peintre ont sans doute fourni les modèles du Christ et de saint Jean : le gros et magnifique garçon, que la Vierge tient sur ses genoux, ne saurait être un dieu; l'autre bambin, qui a aussi une conformation robuste, mais le teint plus basané que son frère, le regarde avec une profonde tendresse. Appuyé sur son coude, le père de famille, homme d'une belle figure, aux traits énergiques, le haut de la tête déjà chauve, examine ce

groupe d'un air calme et sérieux. Une draperie rouge, pendue à une colonne, sert de fond. L'harmonieuse fraîcheur et l'éclat de cette toile ne sauraient être dépassés; Van Dyck lui-même n'a pas tiré de sa palette un plus somptueux coloris.

En 1660, Pierre Thys fut élu doyen de la corporation de Saint-Luc.

Les comptes de la chambre de rhétorique, à laquelle il était affilié, prouvent qu'il vivait encore postérieurement au 2 juin 1677. Le 15 février 1679, sa veuve remit quittance d'une somme de 48 pattacons à l'ancien doyen de Saint-Luc, Gaspard Huybrechts. C'est dans cet intervalle que Pierre Thys prit congé du monde des vivants. Il peignait avec un mérite égal l'histoire et le portrait.

J'ai eu l'occasion de voir un tableau de sa main, qui aurait eu pour la Belgique et spécialement pour la ville d'Anvers un grand intérêt, comme œuvre d'art et comme monument historique. Il portait une signature complète : *Peeter Thys fecit* 1664, et se trouvait aux Batignolles, rue Chapelais n° 6, chez une madame Abèle. Le 30 septembre 1659, les métiers d'Anvers, irrités par deux ordonnances vexatoires du conseil de Brabant, se soulevèrent, coururent à l'Hôtel de ville, faillirent tuer le bourgmestre, Henri van Halmale, et les échevins, qui défendaient la salle de leurs délibérations. Se ruant alors vers le domicile du premier magistrat communal, la foule le mit au pillage et détruisit tout ce qu'elle ne pouvait escamoter. La sédition fut comprimée par la force, cela va sans dire, et après le châtiment des rebelles les plus audacieux, les doyens des corpora-

tions vinrent humblement recevoir leur grâce du marquis de Caracena, gouverneur général pour la cour d'Espagne. Pierre Thys, chargé de peindre cette grave cérémonie, avec tous les principaux personnages, fit une œuvre considérable, que le hasard, hélas! avait poussée, comme une épave, dans un logis délabré, aux Batignolles! La toile, sans cadre, sans châssis, était pendue à une corde, en travers de la pièce, et flottait au moindre vent. Le hautain proconsul se trouvait balancé sur son trône, que dominait une grande draperie rouge. Au dessus de sa tête planait une renommée, les ailes ouvertes, tenant de la main gauche une couronne et soufflant dans une trompette. Voici comment est disposée le reste de la scène. Autour du prince, les magistrats d'Anvers occupent l'estrade, vêtus de noir, en grand costume, avec des rabats ou des collerettes blanches. Ils ont un air de joie et de triomphe.

Devant le marquis, un doyen, agenouillé sur les marches du trône, tend la main pour recevoir la lettre de grâce que lui offre le gouverneur. L'inscription est fort longue et je n'eus le temps de lire que les premiers mots : *Jan by der gratie Gods Hertooh van Brabant en Gedoulorch*, *etc.*, (Jean, par la grâce de Dieu, duc de Brabant et de Gueldre, etc.). C'était sans doute une ancienne charte invoquée par les maîtres du pays. Derrière le chef industriel, Saturne, armé de sa faux et portant un sablier en guise de coiffure, écrase la Discorde sous son pied droit. Minerve, le casque en tête, une charmante femme vraiment! se tient près de lui. Au délégué des jurandes font cortége les autres doyens, en costumes

noirs, avec le rabat blanc, dont l'attitude et la figure expriment la tristesse. L'un d'eux, le capitaine d'un serment ou ghilde militaire, comme celle des arbalétriers, a pour insignes une écharpe rose et blanche, que croise un baudrier. Au dessus de la troupe plébéienne, deux petits anges, dont l'un porte un flambeau, poursuivent un dragon à plusieurs têtes, autre image de la discorde, mise en fuite par le retour de l'union et de la paix. Au premier plan, des armes semées sur la terre indiquent une lutte récente.

Cette composition, vive, nette, bien entendue, frappe tout d'abord, puis les mérites du travail fixent l'attention. La couleur, forte et harmonieuse, rappelle surtout Van Dyck. Le dessin a une élégance peu commune dans les œuvres des Pays-Bas : Minerve et la Renommée possèdent la grâce des belles déesses italiennes, et les deux petits anges me ravissaient de leurs formes délicates. L'extrême vérité des figures prouve que toutes ont été peintes d'après le modèle vivant : ce sont des portraits historiques, d'une grande valeur comme exécution.

Qu'est devenue cette toile importante, depuis l'année 1854? Existe-t-elle encore? Je n'ai pu le savoir, et je l'ai minutieusement décrite, pour qu'il en reste au moins un souvenir. Un personnage au dessus duquel se trouvait écrite la signature, avec une intention manifeste, me parut l'effigie du peintre. Il faudrait en induire qu'il regardait ce tableau comme une de ses œuvres capitales.

Le *Martyre de Saint Benoît*, autre tableau de Pierre Thys que possède le musée de Bruxelles, annonce une vive et forte inspiration. Le condamné a le genou

en terre, et le bourreau qui le tient par les cheveux, lui enfonce un poignard dans le côté droit. La tête du saint se recommande par une extrême originalité. Cette figure osseuse, aux lignes tourmentées, aux saillies et aux creux violents, respire une énergie concentrée, une exaltation ascétique, malgré la blonde chevelure qui l'entoure. Le corps de Guillaume, presque entièrement nu, car une belle draperie rouge en cache seulement le milieu, a des formes si parfaites, une couleur si vraie et si brillante, qu'il peut être comparé aux meilleurs morceaux de Rubens. Le patient considère avec une foi enthousiaste les délicieux petits anges, qui lui apportent une palme et une tige de lis. On ne saurait voir de plus charmantes créatures. Le visage rude et cuivré de l'exécuteur, sa pose forte et juste, ont aussi tous les genres de mérite que comporte le rôle. Nous en dirons autant du moine venu pour assister le héros chrétien à ses derniers moments, et qui, le rosaire en main, lève d'un air pieux vers les anges sa figure simple et honnête. Les petits enfants qu'on voit à peine dans l'ombre, charment eux-mêmes par leur émotion ingénue. Il n'est pas un point de cette toile qui ne révèle le double talent du dessinateur et du coloriste. La facture de ce morceau prouve que Pierre Thys avait pour Gaspard de Crayer une affection presque aussi vive que pour Rubens et Van Dyck. On y retrouve les tons du maître bruxellois et les mêmes gammes de couleur. Le fait peut être constaté sur place : le *Martyre de saint Benoît* se rapproche du *Martyre de saint Blaise* par des analogies évidentes. Un portrait de femme, que contient aussi

le musée de Bruxelles, corrobore cette opinion : il rappelle si bien les effigies dues à Gaspard de Crayer qu'on pourrait le lui attribuer. Un ton roux y domine comme dans ses tableaux. La couleur est appliquée d'une main parcimonieuse et délicate, sans le moindre empâtement; aussi, lorsqu'on regarde obliquement la toile, la surface en paraît lisse comme dans les œuvres du quinzième siècle. C'est en somme un bon travail, largement fait, une tête calme et intelligente, qui regarde le spectateur avec finesse.

L'influence de Van Dyck règne d'une manière presque absolue sur un tableau que possède le musée d'Anvers. Il nous montre saint François guidé, soutenu par un ange et voyant le Christ descendre à lui avec la Vierge, sur un trône de nuées, au moment qu'il s'agenouille devant l'autel. Deux esprits célestes, qui planent dans le haut de l'œuvre, déroulent un phylactère portant cette inscription : *Indulgentia plenaria portiuncula*. On ne peut qu'admirer le torse élégant et robuste du Sauveur, sa belle tête chevelue, douce et intelligente : une draperie bien jetée accuse les formes qu'on ne voit pas. La Vierge, une main sur la poitrine et désignant de l'autre le moine ravi en extase, paraît implorer son fils : son noble visage est plein de sentiment. Pour le religieux, ses traits expriment la piété la plus sincère, la confiance et l'abandon. L'ange qui l'accompagne n'a pas un air moins vivant, et toute sa physionomie semble recommander le célèbre fondateur de l'ordre des Franciscains. La couleur fine et moelleuse de ce tableau, sans manquer de force, n'a que juste le degré de vi-

gueur nécessaire : elle n'atteint pas à la splendide énergie de Rubens, de Van Dyck et de Boeyermans.

La *Descente de Croix*, qui orne aussi le musée d'Anvers, classe de même l'auteur parmi les vassaux de Pierre Paul et de Van Dyck. La composition rappelle évidemment la fameuse toile de Notre-Dame, et l'exécution offre une grande analogie avec la manière du peintre de Charles Ier. Tout le monde connaît l'ouvrage de Rubens, ne fût-ce que par la gravure : quelques mots suffiront donc pour montrer combien le tableau de Pierre Thys lui ressemble. Deux échelles sont appuyées contre l'instrument funeste, et chacune porte un individu ; saint Jean, les reins cambrés, soutient le cadavre; Marie Madeleine saisit les pieds du Sauveur; la Vierge est placée d'une façon presque identique, aussi bien qu'un homme penché sur une traverse de la croix; les costumes ont la même couleur et à peu près la même forme. On ne pourrait donc pousser plus loin l'imitation sans faire une copie. Mais le sentiment dramatique de l'original est absent. Le Christ n'a pas l'air de tomber dans les abîmes de la mort éternelle, comme sur le premier tableau : les figures sont calmes ou vulgaires. Joseph d'Arimathie, beau vieillard à barbe blanche, au visage ému, fait seul exception. Comme sur la toile précédente, la couleur se distingue par son harmonie et ses nuances claires plutôt que par sa force : on dirait une œuvre de Van Dyck pâlie au soleil et sous l'action du vent (1).

(1) Elle porte l'inscription suivante : *Religiosa soror Maria Le Baix DD.*

Le catalogue du musée d'Anvers attribue ce tableau à un prétendu père Thys, dominicain. L'auteur avoue qu'il n'en peut rien dire, ne connaissant ni l'époque où il est venu au monde, ni la date de sa mort, ni aucune circonstance de sa vie. On ferait de vaines recherches sur ce peintre imaginaire. Il y a une telle ressemblance entre le style de la *Descente de Croix* et celui des deux morceaux qui représentent *saint François d'Assise*, *Icare se disposant à prendre son vol*, que les trois ouvrages sont assurément du même artiste. Pourquoi donc introduire ici un personnage problématique? La tradition orale a aisément confondu *Pierre Thys* avec le *Père Thys*.

L'*Assomption de la sainte Vierge*, due à son pinceau, qui orne l'église de Duffel, village situé à deux lieues d'Anvers, a été jugée si admirable que Lucas Franchois le jeune l'a copiée pour le maître-autel du béguinage de Malines, comme nous l'avons dit.

L'auteur n'exécutait pas seulement des tableaux d'histoire ou de pieuses images : les scènes mythologiques ne lui répugnaient en aucune manière. Une de ses toiles, que nous venons de citer, représente *Dédale et Icare*. Le jeune ambitieux montre du doigt le ciel où il va s'élancer. Il a une de ces charmantes têtes blondes que peignaient si bien les élèves et imitateurs de Rubens. L'ombre de son bras, comme un indice funeste, couvre déjà une de ses joues et son menton : cet agencement, qui pouvait ne pas réussir, produit au contraire un excellent effet.

Nous venons d'apprécier deux imitateurs de Van Dyck. Beaucoup d'autres artistes se laissèrent guider par ce maître habile, soit qu'il eût dirigé lui-

même leurs études, soit qu'ils l'aient suivi de loin comme un chef vénéré. Nous en avons fait connaître un bon nombre (1). Il faut ajouter à cette troupe d'élite quelques hommes distingués, comme Pierre Meert, Pierre van Avondt et par dessus tout Juste Sustermans.

Au milieu du dix-septième siècle, Pierre Meert faisait grande figure à Bruxelles, où il était né en 1619, où il avait été reçu franc-maître en 1640. Les corporations s'étaient prises de tendresse pour lui, parce qu'il avait vu le jour dans leur ville industrieuse, et lui demandaient sans cesse des tableaux ou les portraits de leurs doyens. On l'estimait fort habile dans les grandes compositions d'histoire et de piété, mais plus habile encore dans la reproduction du modèle vivant. Cornille de Bie le compare sans balancer à Van Dyck, exagération par trop flatteuse. Le conseil échevinal, la magistrature, la haute bourgeoisie, emportés au courant de la vogue, se disputaient son pinceau. Plusieurs de ses toiles décoraient l'hôtel de ville. Le rimeur de Lierre lui consacre deux pages, et donne son portrait gravé par Caukerken, figure douce et molle qui respire le contentement. Ce monde où il se trouvait si bien, il le quitta pourtant dans la force de l'âge, en 1669. On voit au musée de Bruxelles un bon travail de sa main, qui devait correspondre à une autre image : quatre syndics des Poissonniers s'y tiennent à genoux, en grand costume, soit devant le patron de leur ghilde, soit devant le Christ et sa mère, peints sur l'autre tableau.

(1) Tome, pages 344 et 345.

Ce sont de braves bourgeois, tels que la nature les avait faits, des types un peu communs, mais reproduits avec une grande vérité. Un fond jaunâtre s'étend derrière eux, comme un espace vague. La couleur est chaude, vive et forte, les attitudes sont excellentes. On trouverait probablement d'autres ouvrages de ce maître, si l'on fouillait les maisons des jurandes qui existent encore. Le musée de Berlin possède l'image d'un capitaine de vaisseau et de sa femme, où les deux personnages sont habilement mis en scène. Assis sur une dune, le mari et la femme se tiennent par la main; de la droite, le navigateur montre la mer lointaine et la plage où vient d'atterrir une barque, où l'on vend du poisson.

Pierre van Avondt, né à Malines, devint franc-maître dans la corporation d'Anvers en 1622-1623; il se fit déclarer bourgeois de la grande commune, le 17 octobre 1631. « Pierre van Avondt, dit le chroniqueur De Bie, peignait des chairs potelées; dans les images d'enfants, il unissait la force à la douceur : il faisait d'une touche moelleuse des toiles très agréables. C'est ainsi qu'il a répandu au loin son honneur et sa renommée. » En 1628-1629, il reçut comme élève François Wouters, qui, de son atelier, passa chez Rubens, et, trois ans après, le frère de cet artiste, Pierre Wouters, peintre naufragé dont l'histoire n'a pas recueilli les épaves. L'église Saint-Pierre, à Gand, possède une toile de Van Avondt, une belle copie du fameux tableau de Van Dyck, maintenant exposé en Russie dans la collection de l'Ermitage, où deux troupes de petits anges font de la musique et dansent pour égayer le jeune Emma-

nuel, que sa mère porte sur ses genoux. Cette donnée, où abondent les enfants (car les prétendus anges ne sont pas autre chose) convenait parfaitement à Pierre van Avondt. La chapelle du séminaire de Malines renferme un autre ouvrage de sa main : la Vierge y présente son fils au petit saint Jean, vulgaire bambin agenouillé devant elle. C'est une image d'une bonne couleur, mais un peu lourdement peinte, avec des ombres trop noires, qui semblent anéantir tout ce qui n'est pas dans la lumière. Les types des personnages sont communs. Pierre était l'ami de Jean Brueghel le fils et travaillait avec lui. Le musée de Vienne possède trois tableaux de sa main. Une trentaine de gravures, portant le nom de cet artiste, ont été burinées par lui ou par Wenceslas Hollar : sur toutes, il y a des enfants ou de petits anges.

Un imitateur de Van Dyck, en étudiant sa manière, devint presque son égal. Juste Sustermans, fils d'un marchand de drap, vit le jour à Anvers et fut baptisé, le 28 septembre 1597, dans l'église Sainte-Marie. Son père le mit chez Guillaume de Vos, neveu du célèbre Martin de Vos, pour apprendre la peinture. Dès que son maître crut lui avoir enseigné tout ce qu'il savait, il lui conseilla de prendre la route de l'Italie. En traversant la France, le pèlerin trouva la capitale à son goût et y demeura trois ans. Il y reçut les précieuses leçons de François Pourbus le jeune, excellent portraitiste, dont j'ai décrit la méthode originale. L'influence de ce peintre habile sur le voyageur dut être considérable. Des artistes flamands qui partaient pour la Toscane, où les appelait Cosme II, entraînèrent

Juste Sustermans. Le prince lui commanda le portrait d'un vieux maître tapissier, travail dont il se tira si bien, que le duc l'attacha au service de la cour. Son sort venait d'être fixé pour jamais. Sauf une excursion en Allemagne, le peintre flamand passa le reste de ses jours dans les provinces italiennes. Il était encore tout jeune et susceptible d'impressions très vives, lorsque son compatriote Van Dyck franchit les Alpes, au printemps de l'année 1623, et descendit à Florence. Les deux *imagiers* se lièrent intimement : le nouveau-venu fit de son rival un portrait superbe, gravé dans la série de ses eaux-fortes, et l'une des meilleures pièces. Plus tard, il lui expédia sa propre effigie, accompagnée d'un présent qui dut toucher le cœur de l'exilé : c'était le portrait de sa mère, que Van Dyck, par une attention délicate, avait peinte sur les bords de l'Escaut. En échange de ces deux toiles, il lui demanda sa propre image : Sustermans la lui fit parvenir en Angleterre, peu de temps avant la mort du peintre de Charles Ier.

Rubens entra aussi en relation avec Juste Sustermans. Ils s'écrivaient dans les termes les plus affectueux. L'artiste émigré ayant témoigné à Pierre Paul le désir d'avoir un tableau de sa main, en le payant, car sa fortune lui permettait ce luxe princier, le chef de l'école anversoise lui expédia, le 12 mars 1638, un allégorie dramatique du fléau de la guerre. On y voit le dieu Mars, furieux, menaçant, avide de carnage, qui vient d'ouvrir le temple de Janus, et se précipite sur le monde pour anéantir la race humaine; Vénus heureusement lui barre le chemin, et l'apaise, le séduit, l'enchaîne par ses cares-

ses. Une épître de Rubens accompagnait le tableau ; cette lettre, imprimée deux fois (1), atteste la haute opinion que l'auteur avait de son confrère. Les héritiers de Juste gardèrent quelque temps la peinture, mais finirent par la vendre au duc de Toscane : elle orne actuellement la galerie de Florence. Elle doit être classée parmi les ordonnances les plus riches et les conceptions les plus tragiques de Pierre Paul.

L'artiste émigré se maria trois fois, la troisième à l'âge de soixante-sept ans, avec une jeune Florentine, Madeleine Artimini, dont il eut bientôt un garçon et une fille. La vieillesse respectait ses forces et son esprit, ne diminuait pas sa verve et ne ralentissait pas sa main : du haut de son inspiration, il semblait dominer le temps. Il lui arriva de faire, à 82 ans, un portrait si beau du prince François de Médicis, que le grand-duc le pria, dans son admiration, de le dater et d'y inscrire son âge. Il n'était pas immortel cependant; un froid contracté sous les voûtes d'une église le força de se mettre au lit, et termina son existence, le 23 avril 1681. Ses restes furent conduits en grande pompe à *San Felice in piazza*.

M. Jean Rousseau, qui a examiné soigneusement ses œuvres, le juge ainsi, en le comparant à Van Dyck : « On est frappé de la ressemblance de leurs manières. Sustermans est un autre Van Dyck, avec moins de charme peut-être dans la couleur, moins de verve et d'esprit dans la facture, mais avec un dessin plus ferme et plus mâle, des types plus sévères et

(1) Dans l'ouvrage de Baldinucci et dans les *Lettere pittoriche* de Bottari.

plus arrêtés. On sent que ce Flamand a vécu dans la ville de Michel-Ange. Il avait, dit Lanzi, la coutume d'étudier et de donner à chacun son mouvement naturel et caractéristique, de manière qu'en couvrant les visages des portraits, les spectateurs en devinaient l'original sans se tromper, à la seule vue de l'attitude et des mains du personnage. L'appréciation est un peu flattée, mais il y a du vrai, et la qualité dominante des portraits de Sustermans, c'est leur individualité parfaitement nette et décidée. » Ne pouvant décrire tous ceux que possède la collection de Florence, l'auteur passe en revue et commente brièvement les principaux, le portrait de Galilée, un des chefs-d'œuvre de Sustermans, tête honnête, rude, énergique, fermement touchée, d'un vigoureux relief; Frédéric III, roi de Danemark, jeune prince aux longs cheveux, image où s'unissent la grâce et la morbidesse; le sinistre Ferdinand II et sa femme, Eléonore de Gonzague, en pleine lumière; la grande duchesse Victoire de la Rovère et son fils Cosme III, représentant la Vierge et le Christ enfant, une vierge aux cheveux bruns, blanche, grasse, en plein épanouissement; Elie, commandant d'une galère toscane, personnage trivial et pançu, modelé de la façon la plus vigoureuse, comme par la main de Jordaens; le prince Mathieu de Médicis, type d'homme licencieux, au nez rouge, aux yeux découronnés de sourcils, aux traits déformés par le libertinage et par des familiarités trop assidues ave[illegible] dame bouteille.

Van Dyck eut aussi des copistes. Un pe[illegible] glais, Henri Stone, dit le vieux, sut [illegible]

habilement ses œuvres que beaucoup de ses contrefaçons passent maintenant pour des originaux ; Wans où Wamps, surnommé le capitaine, montra la même souplesse et la même exactitude.

Un peintre, qui procède à la fois de Rubens et de Van Dyck, atteignit un si haut degré de perfection qu'il mérite, comme Gaspard de Crayer, un chapitre spécial.

CHAPITRE XXXV

L'ÉCOLE DE RUBENS A LA SECONDE GÉNÉRATION

GONZALÈS COQUES. — Date réelle de sa naissance. — Il étudie chez Pierre Brueghel le troisième, puis chez David Ryckaert le second. — LA FAMILLE RYCKAERT. — Amours secrètes de Gonzalès et de Catherine, la fille de son dernier maître. — Elle devient enceinte, et il l'épouse. — Chef-d'œuvre où il l'a peinte, avec leur fille unique. — Portrait séparé de Gonzaline. — Habileté de l'artiste à reproduire le modèle vivant, succès qu'il obtient. — Il est nommé peintre officiel du gouverneur des Pays-Bas catholiques et doyen de la ghilde anversoise. — Lutte curieuse de la Société contre le Serment de la Jeune-Arbalète. — Zèle que déploie Gonzalès. — La corporation gagne son procès au bout de dix-huit ans. — Peinture exécutée à cette occasion. — Mort de Gonzalès Coques. — Description de ses tableaux : portraits séparés, portraits groupés, scènes de fantaisie. — DAVID RYCKAERT le troisième, beau-frère de Gonzalès. — Sa manière et ses ouvrages.

C'était un homme au type élégant et bizarre, à l'œil réfléchi, au maintien aristocratique, à l'air dédaigneux. Il laissait flotter ses longs cheveux sur ses

épaules, comme un roi mérovingien. Né à Anvers, le 8 décembre 1614, de Willemsen Cocx et d'Anne Beys, un nommé Henri van Brueseghem et une nommée Ide Jacobs l'avaient tenu sur les fonts de baptême (1). Il s'appelait en conséquence Gonzalve Cocx, ou Gonzalve le cuisinier. Pourquoi donna-t-il à ses deux noms une forme espagnole? Pour satisfaire un genre de vanité qu'on retrouve à toutes les époques : il voulait ressembler aux maîtres du pays, faire société avec la race dominante. Son orgueilleuse attitude, sur le portrait gravé d'après un original peint par lui-même, nous avait fidèlement révélé son caractère.

En 1626-1627, il entra dans l'atelier de Pierre Brueghel, troisième du nom, fils de Brueghel d'Enfer. Il y prit le goût du portrait, que son maître exécutait avec un talent remarquable, et de la fine manière qui distingue les Brueghel, qui rapproche leurs tableaux de la miniature. Mais il n'acheva point son éducation chez ce premier guide, car l'inscription placée sous l'effigie dont nous parlions tout à l'heure, gravée par Jean Meyssens, constate qu'il reçut les leçons de David Ryckaert, deuxième du nom. Ce

(1) Voici textuellement l'acte de baptême :

« 1614, *december* 8. *Consala. Peeter Willemsen Coc. Anna Beys. Mr Henri van Brueseghem, Jiden Jacops.* »

On ne saurait trop louer la patience exemplaire dont M. Théodore van Lerius a fait preuve en cherchant cette inscription. Il lui a fallu compulser deux fois tous les registres baptismaux d'Anvers! Un examen attentif lui a donné la certitude que le mot *Consala*, qui semble ne pouvoir désigner qu'une petite fille, a été mis par un scribe au lieu de *Gonzalo*, deux volumes ayant été recopiés.

nouveau professeur appartenait à une famille d'artistes maintenant peu connus, qui jouissaient alors à Anvers d'une grande renommée. Le chef de la race, David Ryckaert l'ancien, devait être né vers 1559. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'il exerçait en même temps deux professions bien différentes, celles de brasseur et de peintre. Aussi la note qui constate son admission comme franc-maître, en 1585, lui donne-t-elle les titres de *brasseur* et d'*étoffeur;* il ornait donc de personnages ou d'animaux les sites et les monuments coloriés par d'autres artistes. Voyez-vous ce robuste industriel, ôtant son tablier quand le brassin a fini de bouillir, et prenant ses pinceaux pour dessiner quelque figure joviale ou quelque bête capricieuse! Lorsqu'il eut obtenu les honneurs et les priviléges de la maîtrise, il n'abandonna point la fabrication de la bière, car il est encore désigné comme brasseur sur un compte de François Francken le vieux, du 6 octobre 1588 au 6 octobre 1589. Une autre singularité dans la vie de cet artiste, au milieu de l'oppression dévote qui accablait sa patrie, c'est qu'il suivait les maximes du culte réformé. Un pasteur protestant avait béni son union avec Catherine Rem, on ne sait au juste à quelle époque, mais, selon toute apparence, avant l'année 1585, où Anvers tomba entre les mains du duc de Parme, où un délai de quatre ans fut laissé aux calvinistes pour embrasser la foi romaine, s'ils ne voulaient point quitter le pays. Le 8 décembre 1587, le premier fruit de ce mariage fut présenté à la cathédrale par Mathieu Meys et Gertrude Struys : c'était un petit garçon, auquel on donna le nom de Martin.

Le registre des baptêmes ne fait aucune mention du rit que suivaient les parents. Le 9 août 1589, un second enfant du sexe masculin reçut à Notre-Dame l'eau lustrale, en présence de sa marraine et sans le concours d'un parrain, d'où l'on infère qu'il avait déjà été baptisé ailleurs, dans une assemblée schismatique sans doute, et que la cérémonie de la cathédrale fut seulement un acte supplémentaire, pour régulariser son état civil. Le 17 août expirait le sursis accordé aux protestants. Le nouveau-né, auquel on avait transmis le nom de son père, c'était le maître futur de Gonzalve Cocx. Cinq jours après l'ablution catholique, David et Catherine, ne voulant point encourir les peines stipulées dans la capitulation, se réconcilièrent en personne avec l'Église dominante. Le mariage qu'un pasteur dissident avait béni, que la nature avait sanctionné de deux jeunes créatures, ils le célébrèrent de nouveau à la mode des vainqueurs, ayant obtenu d'abord l'agrément de l'évêque et une dispense complète des bans, le délai nécessaire pour les publier devant les empêcher de se mettre en mesure avec la loi de proscription. La cérémonie avait lieu le 14, et le 17 l'intolérance ultramontaine allait inaugurer ses persécutions. Les deux époux avaient donc attendu la limite extrême du sursis octroyé par le gouvernement espagnol à la liberté de conscience. L'acte de mariage exprime comme une capture leur adhésion au système méridional : *Qui sont restitués à l'Église romaine*, dit-il (QUI ECCLESIÆ ROMANÆ RESTITUUNTUR).

David Ryckaert le second manifesta de bonne heure un penchant décidé pour la peinture, car il

fut reçu franc-maître de la ghilde anversoise, comme fils de maître, en 1607. Il n'avait alors que dix-huit ans. Il se maria l'année suivante, à la cathédrale, avec une jeune fille appelée Catherine de Merre, en présence de Michel van Triest et de Jacques van Beygem ou Beygom. Au bout de dix mois, il était père. Le 14 mai 1610, on baptisait à l'église Saint-Jacques sa fille Catherine. Deux autres enfants lui succédèrent; David Ryckaert le troisième, baptisé le 2 décembre 1612, qui devint le plus célèbre, et Martine, qui reçut l'eau consacrée le 1er mars 1616. Leur père excellait à rendre tous les effets de la nature, suivant Cornille de Bie, mais particulièrement les sites des montagnes et les fougueux torrents qui les labourent (1). Il ne peut donc avoir eu sur le talent de son élève l'action que M. Paul Mantz lui attribue, en le confondant avec David Ryckaert le troisième, peintre de scènes familières, de banquets et de fêtes villageoises (2). Chez ce maître, Gonzalve Cocx apprit à retracer les objets inanimés, comme il avait appris à retracer la figure humaine chez Pierre Brueghel. Il termina ses années d'épreuve en 1640-1641, époque où il fut reçu franc-maître, sous l'administration de Jean Cossiers. Du 18 septembre 1640 au 18 septembre 1641, il entra dans l'association de secours mutuels fondée à Anvers par les artistes.

(1) *Le Cabinet d'Or*, page 100.

(2) *Histoire des peintres de toutes les écoles.* L'article est d'ailleurs très bien fait. Entassant une hypothèse sur une erreur, M. Thoré avance que Gonzalès Coques a eu deux manières, l'une plus rude, empruntée au peintre de sujets familiers, l'autre plus délicate. C'est un rêve.

Pendant qu'il étudiait chez David Ryckaert, il s'était lié très intimement avec Catherine, sa fille aînée. Quoiqu'elle eût près de quatre ans et demi de plus que lui, l'intimité alla si loin qu'elle se trouva enceinte. Je ne sais pour quelle raison elle n'avait pas encore trouvé un mari. C'était une jolie fille, aux grands yeux noirs et pleins d'éclairs, à l'abondante chevelure brune, aux lèvres voluptueuses, à la taille souple et dégagée. Ces moyens d'attraction, qui devaient suffire pour émouvoir les cœurs, étaient secondés par des sourcils coquets, un nez charmant, une agréable forme de visage, et l'on ne conçoit pas que nul amateur ne se fût épris d'elle. Un méchant génie semblait l'avoir condamnée à la solitude, elle avait, depuis quatre ans, dépassé la trentaine! Exposé au tourbillon magnétique de cet orage longtemps contenu, Gonzalès Coques aurait eu besoin d'une force surhumaine pour ne pas se laisser entraîner. La belle impatiente, qui voyait arriver l'âge mûr, lui accorda tout, ne demanda rien, et avait su cacher son bonheur à tous les yeux, quand les marques de sa grossesse irritèrent sa famille; la naissance d'une petite fille, en juin 1643, mit le comble à l'indignation. Pour réparer le mal, autant que possible, dès que la santé de la mère fut rétablie, les deux amants se marièrent à l'église Saint-Jacques, avec dispense complète de bans. Ils eurent pour témoins des étrangers, Pierre et François Morreus. Ni le père de Catherine, qui vivait peut-être encore, puisqu'il mourut du 18 septembre 1642 au 18 septembre de l'année suivante, ni son frère, David Ryckaert le troisième, n'assistaient à la cérémonie. Mais les en-

fants, avec leurs yeux ingénus et leur doux sourire, ont le pouvoir de calmer les haines et de rapprocher les cœurs. En faisant oublier les conventions sociales, ils ramènent les hommes vers la nature. La fille de Gonzalès avait été seulement ondoyée le 8 juin 1643. Le 5 janvier 1644, on la baptisa régulièrement dans la cathédrale : la pauvre petite, par sa grâce enfantine, avait obtenu le pardon de sa mère. David Ryckaert le troisième voulut bien être le parrain de sa nièce, qui eut Louise Bertels pour marraine. On lui donna les noms de Catherine Gonzala ou Gonzaline. Née en dehors des conditions légales, elle fut le seul enfant du peintre. La bénédiction de l'Église, qui assura sa position dans le monde, sembla frapper la mère de stérilité.

La famille Ryckaert, au surplus, avait un goût prononcé pour les amours clandestines. L'oncle de la nouvelle mariée, Paul Ryckaert, peintre tombé dans l'oubli et dont on ne connaît pas une seule toile, avait dû intercéder en sa faveur, car il avait lui-même séduit une jeune fille, nommée Anne van der Lammen. L'ayant épousée le 24 avril 1626, à l'église Saint-George, elle mettait au monde, après quatre mois et demi de mariage seulement, une petite fille que l'on baptisa, le 12 septembre, à l'église Sainte-Walburge (1).

Gonzalès Coques semble avoir eu pour sa femme et pour son enfant la plus vive tendresse. Une œuvre

(1) Paul Ryckaert avait été reçu franc-maître dans l'année 1618-1619, comme fils de maître, en payant la dépense du vin bu à la cérémonie (*wynmeester*).

qu'il a peinte avec un soin extrême le prouve poétiquement. Elles y sont réunies : leurs images composent une scène familière, un épisode intime, où il les a reproduites de grandeur naturelle, contrairement à ses habitudes, pour rapprocher les copies du modèle, pour voir sur la toile ces deux objets de son affection comme il les voyait dans la réalité. Gonzaline est assise sur la toilette de sa mère, devant la glace que la dame consultait en ajustant sa parure, qui réfléchit encore son profil; Catherine debout peigne les blonds cheveux de son héritière, en lustre et assouplit les flots d'or. C'est une enfant vive, espiègle et joufflue, qui paraît âgée de deux ans et demi, en sorte que le tableau dut être exécuté à la fin de 1645. Elles regardent l'une et l'autre le spectateur, et jamais plus vivantes physionomies n'ont animé une toile. Sur une photographie de ce tableau, les yeux sont si parfaits que des personnages réels semblent avoir posé devant le daguerréotype; et cet éloge, on peut l'appliquer au relief, au détail des carnations, au maintien de la mère et de la fille. Gonzaline, resplendissante de lumière, forme un heureux contraste avec les tons plus sourds de Catherine. C'est une peinture ample, vigoureuse et diaphane, qui révèle surtout un grand coloriste. Les ombres sont transparentes, les demi-teintes franches et décidées. Aucune apparence de noir dans cette obscurité lumineuse. Gonzalve a su produire les reliefs sans aucun empâtement : la surface est lisse, unie, comme dans les tableaux du seizième siècle. Rubens ne traitait pas plus largement les chairs, et il accusait peut-être moins nettement le modelé. Si large que soit la fac-

ture cependant, tous les détails sont rendus : les étoffes, le linge, les dentelles, les bijoux ne sauraient être mieux imités. La robe verte à nuances chatoyantes, à rubans jaunes festonnés, qui habille la femme, dépasse en élégance pittoresque tout ce qu'on peut imaginer (1).

Sept ou huit ans s'écoulèrent, et le maître voulut reproduire une seconde fois Gonzaline, en lui donnant, cette fois encore, les proportions de la nature. Pour exprimer sans doute la joie de son cœur, il lui mit sur la tête une couronne de roses, et une tulipe dans la main droite. Elle est vêtue comme une petite femme, à la mode du dix-septième siècle, avec une robe de soie jaune au long corsage et un fichu noir. Son cou et ses bras sont ornés de perles. Elle a près d'elle un petit chien blanc et se dessine sur un fond de tenture rouge. C'est bien la même tête, les mêmes carnations abondantes, les mêmes cheveux ondulés plutôt que frisés : les traits ont grandi sans subir aucune altération. La facture de l'artiste, au contraire, a subi un changement notable. Elle a moins de largeur, moins de décision. L'œuvre est peinte dans une gamme plus timide et plus grise; le noir enténèbre les demi-teintes et les ombres. Il y a comme un parti pris d'amortir les effets vigoureux. La première image tient de plus près à Rubens; la seconde, à Van Dyck (2).

(1) Ce chef-d'œuvre appartient à M. Gérard Boilletot, homme de goût et de sentiment, qui habite Troyes, en Champagne.

(2) Elle se trouve chez un habile connaisseur, M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

Le talent d'un portraitiste n'est pas souvent méconnu. L'amour-propre vient à son aide, le modèle est flatté de se voir si bien reproduit. L'élégante habileté de Gonzalès frappa sur-le-champ les connaisseurs : ils virent tout d'abord qu'il possédait les qualités de Van Dyck et certaines analogies avec d'autres peintres, en gardant une physionomie originale. Pendant l'année 1639, avant même qu'il eût été reçu franc-maître, il peignit un portrait si bien exécuté que Pierre de Jode le trouva digne de son burin. Le personnage représenté est Jules Elinck, secrétaire municipal de Bessere, âgé de 49 ans. Cet homme au nez un peu fort, aux traits réguliers, à l'œil vif et intelligent, portait toute sa barbe, y compris les moustaches. Un grand col rabattu couvre entièrement ses épaules. J'ignore ce qu'est devenu le tableau, mais l'estampe est finement gravée; en haut du médaillon se trouvent les armes du greffier communal; sa devise, inscrite alentour, a le sens le plus dramatique : *Aliena invidia mea salus : qui premit premitur.* (Les envieux sont mon salut ; à la haine répond la haine).

Le *Cabinet d'or* nous a transmis l'opinion des amateurs contemporains sur les ouvrages et le talent de Gonzalès Coques. « Laissez l'Angleterre se vanter de son Holbein, la Néerlande de son Van Dyck, qui semble tout éclipser (comme il le fait réellement dans ses images de grande dimension); mais en petit la supériorité demeure à Gonzalve. On remarque dans ses productions la touche hardie de ce maître, la précision de Jean Holbein et le vigoureux travail de Rubens, plein de saisissantes inventions et de belles

formes; ses images possèdent presque la vie. On demeure étonné, quand on voit les portraits de Gonzalve unir à une moelleuse délicatesse une libre et savante manière. L'archiduc Léopold, don Juan d'Autriche et d'autres seigneurs aiment son talent, à cause de sa distinction et de l'art profondément caché qui anime ses peintures. La maison d'Orange a bien su l'apprécier, car son chef lui donna une double chaîne d'or, pour le récompenser du style original qu'il a mis en œuvre dans les portraits de la famille. A Anvers, le sieur Van Eyck, aumônier et échevin, prit tellement goût à cette façon de peindre, qu'il voulut absolument faire reproduire sa famille par Gonzalve. Chez le sieur Bacx, à Bruxelles, amateur de peinture, on peut voir beaucoup de morceaux dus à son adresse, figurant des entretiens et d'autres sujets, qui montrent comment l'auteur peut reproduire le modèle vivant (1). »

Plus loin, au milieu de considérations générales, le tabellion revient sur notre coloriste, exprime de nouveau les mêmes idées sur son talent et ajoute : « Gonzalès Coques, le second Apelles, montre dans ses ouvrages tant d'esprit et de science que je ne m'étonnerais pas, si quelque prince ou roi, voyant la parfaite beauté d'une nymphe brabançonne, animant une de ses toiles, en devenait amoureux et désirait voir le modèle d'une si admirable copie. C'est ce que prouvent différents portraits et d'agréables compositions, qu'il a exécutés pour divers princes et seigneurs. On peut voir, entre autres ouvrages de sa

(1) Cornille de Bie, page 316.

main, la conversation extrêmement belle qu'il a peinte pour Jacques Le Merchier, négociant d'Anvers, représentant Jacques lui-même, sa femme et tous ses enfants, où Gonzalve est peint de profil, assis à une table et causant avec le marchand, toutes choses si bien figurées, si vivantes et si parfaites, qu'on ne trouverait rien de supérieur. Et, bien qu'on ait de la peine à s'examiner pour se peindre soi-même, son portrait n'est pas inférieur aux autres. Son art paraît encore dans une conversation qu'il a faite pour le sieur Nassoingni, de Bruxelles, représentant aussi la famille de l'amateur, travail si agréable et si vigoureux, que l'auteur lui-même le déclare une de ses productions les plus excellentes. On y voit appliquées toutes les règles de l'art signalées par les meilleurs esprits (1). »

En 1649, à l'âge de trente-cinq ans, Gonzalès avait déjà une réputation assez grande pour que Jean Meyssens lui donnât place dans son livre intitule « *Images des divers hommes d'esprit sublime, qui par leur art et science devront vivre éternellement, et desquels la louange et renommée fait étonner le monde.* » L'inscription gravée au bas du portrait constate que le roi d'Angleterre, Charles I[er], mort cette année même sur l'échafaud, avait voulu posséder de ses ouvrages, que le duc de Brandebourg s'en délectait fort, et que le prince d'Orange en faisait grand cas; elle ajoute : « Ses ordonnances sont excellentes et ses portraits en petit admirables. » Nous avons déjà constaté que ce goût des faibles dimensions lui

(1) *Le Cabinet d'Or*, pages 397 et 398.

venait de Pierre Brueghel, son premier maître; l'exemple des Hollandais contemporains dut le fortifier.

Le succès de Gonzalès Coques se maintint pendant toute sa vie. En 1671, le comte de Monterey, gouverneur général des Pays-Bas, le choisit pour son peintre officiel. La Chambre de Saint-Luc se réunit à ce propos, le 11 septembre, délibéra et jugea devoir remplacer, en qualité d'*ancien*, Gonzalès par Pierre van Halen. Je ne devine pas, je l'avoue, le motif de cette résolution. Le nouveau titre de Gonzalès lui imposait-il un travail assez considérable pour l'empêcher de remplir des fonctions peu absorbantes? Ces fonctions mêmes, en quoi pouvaient-elles consister, puisque le ghilde avait deux doyens et des jurés, qui traitaient ses affaires?

Comme beaucoup de peintres flamands, Gonzalès paraît avoir cultivé la poésie en même temps que la peinture, cette triste et ennuyeuse poésie, dont le rimeur de Lierre et Houbraken nous ont laissé des échantillons, qui consiste principalement en digressions inopportunes et insignifiantes sur les dieux, les déesses, les coutumes et les grands hommes de l'antiquité. Il se fit recevoir, en 1653, dans la chambre de rhétorique ayant pour emblème une *Giroflée*, et lorsque cette corporation littéraire se fondit, en 1661, avec celle du *Rameau d'olivier*, il fit partie de l'association nouvelle comme simple amateur.

L'année suivante commença une lutte judiciaire qui occupa, irrita pendant longtemps deux corporations anversoises. Le Jeune Serment de l'Arbalète voulut forcer un membre de Saint-Luc à monter la

garde et à faire les autres services militaires, auxquels l'astreignaient ses propres règlements. C'était un peintre nommé Jean Geulinx, disciple du fameux Jordaens, qui avait épousé dans la cathédrale, le 12 février 1657, la fille d'un maître spirituel, Jean Cossiers. Il avait obtenu son diplôme peu de jours auparavant (1), et s'affilia, en 1616, à la Chambre du Rameau d'olivier. Voilà donc que l'année suivante le Jeune Serment de l'Arbalète veut le transformer en garde civique. Jean Geulinx se récrie, la ghilde pacifique invoque ses priviléges; la corporation militaire s'opiniâtre, comme doit le faire toute compagnie armée. L'affaire est portée devant les tribunaux, qui procèdent avec la lenteur majestueuse des anciennes cours. Le débat s'envenimant, les artistes ont recours à l'autorité souveraine, au comte de Monterey y Fuentes, gouverneur général des Pays-Bas catholiques. Mais son intervention demeure inutile : la magistrature ne veut pas fléchir devant le pouvoir exécutif. Tous les Serments, d'un autre côté, prennent parti pour l'association guerrière. Une si importante querelle tient la ville, le pays même, en suspens.

Sur ces entrefaites, en 1665, les artistes choisirent pour doyen Gonzalès Coques. Il mit le plus grand zèle à soutenir les franchises et immunités de la compagnie. Mais la lutte devait se prolonger bien long-

(1) Les registres de Saint-Luc disent seulement qu'il fut admis en 1657; mais les peintres ne se mariaient d'habitude qu'après leur réception : ils n'avaient pas de profession auparavant, puisqu'ils ne pouvaient exercer le métier.

temps encore. Le 22 juin 1677 seulement, le Conseil de Brabant donna gain de cause à la société inoffensive. Les corporations belliqueuses en appelèrent, et le débat ne se serait peut-être jamais terminé, si, de guerre lasse, les deux camps n'avaient fini par transiger. Une argumentation qui ne dura pas moins de deux jours, les 3 et 4 août 1680, et qui eut lieu sous la présidence de Gonzalès Coques, nommé doyen pour la seconde fois, rétablit la paix dans la commune. Après avoir attendu dix-huit ans s'il monterait la garde ou en serait dispensé, Jean Geulinx put dormir tranquille.

Même quand il n'exerçait pas les fonctions de doyen, Gonzalès Coques avait, pendant ces dix-huit années, vaillamment défendu les priviléges de la ghilde contre les hommes d'armes. Les sociétaires se crurent tenus de récompenser son zèle. Une assemblée générale fut convoquée, le 11 octobre 1680, et les membres présents décidèrent à l'unanimité qu'on lui offrirait, une somme de 1,550 florins (3,332 fr. 50c.), tant pour l'activité dont il avait fait preuve dans l'intérêt de la compagnie, que pour certaines peintures et pour un travail dont nous allons parler tout à l'heure.

Disons d'abord que la confrérie, dans un excès de reconnaissance, avait déjà voté, cinq ans auparavant, l'exécution d'un buste de marbre en l'honneur du comte de Monterey y Fuentes, qui devait le représenter de grandeur naturelle. Il n'avait point fait cesser la lutte, mais avait témoigné aux artistes, pendant tout le débat, une constante préférence. On mit au dessous du portrait une inscription latine. « A la mémoire éternelle du diligent, du sage et in-

fatigable comte, protecteur d'Apollon et d'Apelles, qui féconda la société des peintres unie au Rameau d'olivier. » C'est ainsi qu'on exagère la gratitude envers les puissants du monde, pour se glorifier de leur concours, même inutile. Le marbre, placé autrefois dans le grand salon de Saint-Luc, orne actuellement le musée d'Anvers.

Pour soutenir le procès contre le Jeune Serment de l'Arbalète et les autres Serments coalisés avec lui, un procureur avait été nécessaire. Maître Jean van Bavegom avait défendu les artistes, et on lui devait de ce chef une somme considérable. Au lieu de la réclamer, il offrit aux anciens doyens, Gonzalès Coques et Ambroise Brueghel, de recevoir en échange une peinture, à laquelle travailleraient les principaux artistes de la ghilde et qui représenterait une salle pleine de tableaux. Gonzalès devait exécuter les personnages en train de les admirer; le cabinet même et les images suspendues contre les murs seraient traités par d'autres. On accepta une proposition si peu onéreuse et qui semblait si facile à réaliser. Mais du moment que l'on compte sur la bonne volonté des hommes, on est souvent trompé dans son attente. La transaction avait été faite en 1674; huit ans après, malgré les nouveaux services rendus aux confrères de Saint-Luc, pendant le recours en appel des sociétés belliqueuses, le travail n'était pas fini. Van Bavegom dut à son tour menacer la ghilde de poursuites judiciaires. En 1683 seulement, le tableau lui fut remis, avec une somme de cinquante patacons, allouée au procureur par une sentence arbitrale, comme supplément d'indemnité.

Gonzalès avait eu pour collaborateurs, dans cette œuvre si lentement exécutée, les peintres contemporains les plus fameux de l'école anversoise. Le hasard des circonstances l'ayant fait tomber entre les mains du sieur Jacques de Wit, elle fut vendue avec sa collection, le 15 mai 1741, à Anvers, et achetée par la maison d'Orange, qui la fit transporter au château du Loo. Les Français l'enlevèrent pendant l'occupation de la Hollande, puis la restituèrent en 1815; elle orne depuis cette époque le musée de La Haye, où elle porte le n° 46 (1).

L'ordonnance de l'œuvre est assez simple. Dans une salle opulente, d'architecture italienne, qui s'agrandit d'un cabinet en retraite, contenant la cheminée, sont suspendus vingt-neuf tableaux fictifs, plus ou moins richement encadrés. Dix seulement portent des signatures, celles des artistes les moins connus, les autres ayant jugé probablement que leur style suffirait pour les désigner. Voici les coloristes qui ont voulu marquer leur œuvre : A. Goubau, détestable peintre, dont le musée d'Anvers garde pieusement quelques barbouillages; Théodore Boeyermans, Pierre van Bloemen, alors tout jeune, puisqu'il était venu au monde en 1649 (il a signé seulement *P. V. B.*); J. van Heke, auteur de deux paysages, revendiqués l'un et l'autre en toutes lettres; Pierre Spirinck; F. van Duyts, qui a joint à son nom la date de 1671; Pierre Gysels et deux maîtres dont je n'ai pu expliquer les monogrammes, V. H. et J. S. (ces dernières lettres

(1) Elle a 2 mètres 5 centimètres de large, sur 1 mètre 72 centimètres et demi de haut.

sont douteuses). Le tableau du premier peintre figure une campagne où se dresse un vieux château, derrière lequel monte la lune; l'œuvre du second représente une mer houleuse, qui balance un vaisseau et que bordent des rochers (1). Le catalogue de la vente Jacques de Wit et une notice consacrée aux tableaux du prince d'Orange Guillaume V, père du premier roi de Hollande, nous ont conservé plusieurs traditions relatives à d'autres peintres. Ces documents attribuent l'*Histoire du centenier*, image très finie, dans le style de Paul Véronèse, à François Ykens le vieux; une Femme nue, couchée sur l'herbe, à Emmanuel Biset; une Chasse au sanglier, à Pierre

(1) Voici les motifs traités sur les autres morceaux qui portent des signatures :

A. Goubau : Paysage italien, avec une fontaine à gauche, près de laquelle on voit une femme, et un homme monté sur un âne; à droite, un berger assis.

Boeyermans : Une femme de distinction, assise dans un paysage, où un Amour la couronne; près d'elle deux femmes nues, puis un faune.

Pierre van Bloemen : Paysage italien, accidenté d'une vieille tour; une femme est occupée à traire une chèvre, pendant qu'elle cause avec un berger.

J. van Heke : 1° Paysage montagneux, qu'animent un berger, une bergère assise sur un âne, deux vaches, des moutons et un chien; 2° paysage traversé par une rivière, dans laquelle vont se baigner ou viennent de s'immerger trois personnes nues, à droite, un homme avec deux chevaux.

P. Spirinck : Fête de village, où abondent les paysans.

F. van Duyts : Trois femmes nues, dormant dans un bois, sont épiées par un homme grimpé sur un arbre.

Pierre Gysels : Nature morte très bien exécutée; un lièvre, des pigeons, quelques petits oiseaux, divers accessoires.

Boel, que l'exécution du morceau rappelle effectivement; une Bacchanale, qu'on prendrait pour un Jordaens, à Cossiers; le *Jugement de Pâris*, où les trois déesses sont accompagnées de Mercure, à Jordaens lui-même; *Vénus et Adonis*, à Gaspard van Opstal; un petit paysage montagneux, avec beaucoup de rocs et un grand arbre au premier plan, à Van Bredael le vieux. Conformément aux stipulations intervenues entre le procureur Van Bavegom et la corporation de Saint-Luc, le catalogue et la notice déclarent de Gonzalès Coques l'architecture et les personnages. Ceux-ci, très bien peints, offrent réellement tous les caractères de sa facture. Ils occupent le milieu de la pièce : debout, près d'une table, un homme, qui passe pour être l'artiste lui-même, a la main posée sur la tête d'un buste; assise derrière la table, une dame aux cheveux bouclés regarde le spectateur. Deux enfants, qui ne peuvent être ceux de Gonzalès Coques, puisqu'il avait seulement une fille, jouent près de lui. Ces figures sont très délicatement exécutées.

Restent douze images, sur lesquelles on ne possède aucun renseignement, et ces minimes travaux n'ont pas assez d'intérêt pour que nous nous y arrêtions. Quant aux détails qu'on vient de lire, ils doivent inspirer pleine confiance, le directeur du musée de La Haye, M. Mazel, ayant eu l'obligeance de me communiquer des notes et poussé le zèle historique jusqu'à m'envoyer un dessin du tableau (1).

(1) Dans son *Annuaire de la confrérie de Saint-Luc*, rédigé vers 1804, J. B. van der Straelen dit que cette peinture, faite en collabo-

Par suite de son mariage, Gonzalès Coques se trouvait en relation intime avec David Ryckaert, troisième du nom, l'artiste le plus connu de la famille. Nous avons déjà indiqué l'époque de sa naissance; il avait eu pour parrain et marraine Artus de Meester et Élisabeth Valcx. Il fut reçu membre de la confrérie de Saint-Luc en 1636-1637, comme fils de maître, sous le décanat du peintre Gabriel Francken; son père lui avait appris les secrets de la ligne et de la couleur. Sur son portrait, dessiné par lui-même, il a les yeux noirs, les sourcils abondants, l'épaisse chevelure et la bouche amoureuse de sa sœur Catherine. Le 31 août 1647, il épousa Jacqueline Palmans à Notre-Dame. Ils eurent pour témoins un parent de la fiancée, Michel Palmans, et Frédéric Bouttats, son ami, dont le burin a gravé le portrait que nous venons de décrire.

Cette union ne produisit pas moins de huit enfants. Le premier-né, auquel on donna encore le nom de David, fut tenu sur les fonts de baptême, le 15 février 1649, par François Dorco, représentant Gonzalès Coques, et par Jacqueline Clerens. Le second enfant, Thomas Willebrord, eut pour parrain le célèbre peintre Bosschaert. Le sixième, François,

ration, se trouvait à Bruxelles, *il y a environ soixante ans*, chez le conseiller fiscal G. Cuylen. Une note chronologique aussi vague ne doit pas être prise au pied de la lettre : *environ soixante ans* peut signifie soixante-quinze et même davantage. C'est une expression trop élastique. Avant d'appartenir à Jacques de Wit, la toile avait peut-être eu pour propriétaire le conseiller fiscal; mais on ne saurait admettre qu'il en a existé deux. On a vu combien la réalisation du programme avait été lente et difficile.

qui mourut en bas âge, devint le filleul de Catherine Ryckaert, femme de Gonzalès.

David le troisième fut élu doyen de la corporation en 1652. L'archiduc Léopold lui témoigna une grande faveur; d'autres princes recherchèrent ses travaux; les simples bourgeois les leur disputèrent, en sorte que la fortune ne bouda point l'auteur. Il forma, pour son plaisir et pour son usage, une nombreuse collection de tableaux par différents maîtres. Nous parlerons des siens tout à l'heure, quand nous aurons terminé la biographie de Gonzalès et achevé notre étude sur sa manière.

Par un triste jeu du sort, Gonzalès, comme nous l'avons dit, n'eut pas d'autre enfant de Catherine que la petite fille venue précipitamment au monde, avant la bénédiction nuptiale. Elle épousa un sieur Loncgrave, qui fut peut-être un graveur, et mourut toute jeune, le 11 octobre 1667, à l'âge de vingt-quatre ans, après avoir mis au monde un fils, dont l'existence devait être bien courte, puisqu'il rejoignit au bout de trois ans la pauvre Gonzaline.

La vie est une mer où chacun fait naufrage.

Catherine Ryckaert descendit bientôt elle-même dans le mystérieux abîme, le 2 juillet 1674. Elle n'avait que soixante-quatre ans. Pénétré de regrets, le peintre acquit dans l'église Saint-George un lieu de sépulture, et marqua d'avance la place où il voulait reposer, près d'elle et de sa fille unique.

Le chagrin du maître dura peu. Neuf mois n'avaient point encore alourdi sur sa tête grise le poids du

temps, qu'il épousait dans la cathédrale, le 21 mars 1675, Catherine Rysheuvels, ayant pour témoins le peintre Pierre Thys le vieux, et un nommé Van der Haven. Sa seconde femme ne lui donna point de postérité. Il la quitta le 18 avril 1684, pour aller retrouver la première dans le caveau de l'église Saint-Georges. Sa veuve, qui l'aimait sans doute, lui survécut peu de temps, puisqu'elle mourut la même année, le 25 novembre. Elle avait retenu sa place près de son mari, comme le prouve l'épitaphe du maître :

D. O. M.
Gonzalès Coques, habile peintre,
mort le 18 avril 1684;
Dame Catherine Ryckaert, son épouse,
morte le 2 juillet 1674;
Dame Gonzaline Coques, leur fille,
femme du sieur Loncgrave,
morte le 11 octobre 1667;
leur fils...... mort le...... 1670;
Dame Catherine Rysheuvels,
seconde femme du peintre,
morte le........
Priez Dieu pour leurs âmes.

On avait laissé en blanc la date mortuaire de la veuve, en inscrivant son nom, comme celui d'une hôtesse attendue. Mais elle ne vint pas habiter le sombre logis préparé pour la recevoir, et fut ensevelie à Notre-Dame, sous la pierre tumulaire de Nicolas Bacx et d'Anne van Casteele. Pourquoi fut-elle séparée du grand artiste? C'est une circonstance bizarre, qu'il serait intéressant d'expliquer, si on trouvait des

renseignements quelque part. Nicolas Backx, mort le 2 juin 1653, était-il l'amateur domicilié autrefois à Bruxelles, qui recherchait passionnément les œuvres de Gonzalès Coques? C'est probable (1); dans tous les cas, ce fut à lui que Jordaens acheta, le 11 octobre 1639, la maison située rue Haute et appelée la *Halle de Turnhout*, qui devint son habitation.

Les tableaux de Gonzalès Coques sont extrêmement rares, fait singulier pour un homme laborieux qui a vécu soixante et dix ans. A quoi tient cette rareté? Probablement à ce que le plus grand nombre, étant des portraits, sont conservés dans les familles. Cette cause néanmoins ne suffit pas pour expliquer la disette à laquelle l'historien se trouve réduit, quand il cherche les productions du maître. Son goût et sa facture ayant une ressemblance marquée avec le style de plusieurs peintres fameux, comme Terborch (si maladroitement appelé Terbourg, malgré ses signatures), Eglon van der Neer, Gaspard Netscher et même François Mieris, la cupidité des marchands de tableaux et la vanité des amateurs ont fait cause commune pour leur attribuer les toiles de Gonzalès, qui a un nom moins célèbre, moins familier aux acheteurs et moins lucratif. En lui dérobant ses travaux, on étouffait encore un peu plus sa renommée. Qu'importe la justice! Avec beaucoup de soins, de temps et d'heureuses chances, on retrouverait une partie de ses ouvrages. Examinons, en attendant, ceux que l'on connaît.

(1) Van der Straelen, *Annuaire de la confrérie de Saint-Luc à Anvers*, page 155.

Le comte Dubus de Ghisignies, à Bruxelles, a eu la bonne fortune d'en réunir six dans sa précieuse collection. Une de ces toiles porte la signature et la date suivante : *Gonzalo f.* 1657. C'est le portrait d'un homme, avec de longs cheveux naturels, qui tombent sur les épaules et sur une collerette en guipure. Il est gras et pâle : de légères moustaches couronnent sa lèvre supérieure. Il n'a pas un beau type, ni une expression très décidée, mais il regarde et il vit. Tenant de la main gauche un papier, où se trouvent écrites la signature et la date, il les montre de la main droite, comme s'il y attachait une grande importance; ses mains sont délicates et peintes avec finesse. Tout le morceau atteste d'ailleurs beaucoup de soin; la facture élégante, la couleur lustrée font penser immédiatement à Gaspard Netscher.

Les autres morceaux que possède le comte Dubus forment une série, et ont pour motifs les cinq sens. La *vue* est symbolisée par un peintre qui tient de la main droite un petit paysage avec figures, et porte de la gauche une palette, des pinceaux, un appui-main. Il regarde le spectateur et semble lui montrer sa toile. C'est l'effigie de Robert van Hoeck, celle-là même qu'on trouve reproduite dans le *Cabinet d'or*. L'*ouïe* a pour emblème un musicien jouant de la guitare; l'*odorat*, un fumeur; le *goût*, un homme assis devant des huîtres; le *toucher*, un malade auquel on vient d'ouvrir une veine et qui tient le plat où coule son sang, idée bizarre et peu agréable.

Ces morceaux allégoriques, plus rudement traités que l'image par laquelle nous avons commencé notre étude, sont d'une touche excellente. Au lieu de perdre

à être vus de près, ils y gagnent, et, de loin, ils ont la meilleure tournure. On y observe les mêmes qualités que dans les eaux-fortes de Van Dyck. Ils se tiennent, ils regardent, ils agissent avec un air complétement naturel, et chacun d'eux est bien occupé de ce qu'il fait. Travail d'un grand maître qui sait donner la vie à un sujet ingrat, qui le féconde même au point d'en supprimer la sécheresse et l'insignifiance.

Tous les portraits de Gonzalès que j'ai vus ont exactement les mêmes caractères. Le musée d'Anvers en possède un très joli. Une femme blonde, avec d'épais cheveux frisés qui baignent ses épaules nues, y appuie son bras gauche sur le socle d'une colonne. Le haut de la gorge n'est pas plus dissimulé que la blancheur des épaules. De sa main droite elle tient une montre; un rideau cramoisi se drape derrière elle. Quoique ses traits soient réguliers, ce n'est pas une belle femme; mais elle a une expression intelligente et bienveillante. Peinture d'un grand fini, d'une couleur moelleuse et douce, avec des lumières habilement distribuées; petit joyau de salon.

Chez M. Locoge, à Douai, on admire un jeune homme de dix-sept à dix-huit ans, debout, appuyé sur une canne. Il a une tête charmante, dont les yeux noirs semblent vivants, et porte une rhingrave couleur chamois. La main droite, placée contre la hanche, tient le chapeau. Une fenêtre ouverte laisse apercevoir la mer agitée. La franchise et l'élégance de la facture sont relevées par une couleur fine, légère, solide et harmonieuse (1).

(1) Ce tableau porte une fausse signature : *J. G. Terburg.*

Le cabinet de M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle, offre aux connaisseurs une toile qui ne mérite aussi que des éloges. La touche, par sa délicatesse, rappelle entièrement les maîtres hollandais. Un homme, qui écrivait dans un livre, suspend son travail et réfléchit avant de continuer. La tête exprime parfaitement la méditation, la pose est pleine de naturel : on dirait un personnage occupé de ses affaires, qu'on examine à son insu par le gros bout d'une lorgnette. Les longs cheveux, qui tombent sur les épaules, et le rabat de dentelle, produisent le meilleur effet. Seulement le rêveur inconnu ne se détache pas assez de la draperie sombre et de l'intérieur de la pièce.

Comment M. Waagen a-t-il pu s'imaginer que c'était le portrait de Corneille de Bie? Parce qu'il tient une plume? mais depuis le commencement du monde le notaire flamand n'est pas le seul homme qui ait tenu une plume. Les deux figures n'ont aucune espèce d'analogie. Celle du tabellion, gravée au commencement de son volume, est bien plus fine, plus élégante et plus aristocratique.

Les tableaux de Gonzalès offrant des personnages groupés ne sont pas moins rares que ses portraits. On n'en cite qu'un petit nombre, parmi lesquels brille en première ligne le *Repos champêtre*, qui ornait jadis la collection Patureau, d'où il a émigré chez lord Hertford. On y voit une famille goûtant l'ombre et le frais dans un jardin, près d'une fontaine, devant un massif d'arbres. Le père et la mère sont assis sur un banc; à côté d'eux, une jeune fille debout a ôté son chapeau, qu'elle tient de la main gauche, en laissant tomber négligemment son bras le long de sa hanche;

elle presse dans sa main droite un éventail. Le fils aîné rapporte de la chasse un lièvre suspendu à la crosse de son fusil, pendant que son jeune frère conduit en laisse un de ses chiens; une élégante villageoise, à laquelle parle le chasseur, vient offrir un panier de fruits. Une gibecière, un cor, une boîte à poudre, font la sieste sur le gazon. Les détails de la scène, les grands arbres du parc, le ciel chargé de nuages, éveillent le sentiment d'une chaude journée, où l'on guette, où l'on saisit au passage la moindre brise, où l'on recherche comme une volupté l'ombre humide des bois. La facture est excellente, la couleur fine et solide, le caractère des personnages très bien rendu : il y a dans l'ensemble du travail la poétique harmonie d'un beau soir.

La reine d'Angleterre possède un tableau analogue, dans sa résidence de Londres. Il a pour sujet une famille Van der Helst, prenant le frais sur la terrasse d'un château seigneurial. Le père, la mère et quatre petites filles animent la plate-forme de leur tranquille gaîté. Nul souci n'approche de ces heureux du monde. « Les figures, dit M. Paul Mantz, sont groupées naïvement et peintes avec une largeur qui fait songer à Van Dyck. C'est pourtant un assez petit tableau, car il n'a guère que deux pieds de largeur. »

Une œuvre plus importante appartient à l'amateur anglais Leicester. Elle offre aux curieux le stathouder Henri, prince d'Orange, avec sa famille, recevant une lettre du cardinal de Witt, ou plutôt venant de la recevoir, car il est assis à son bureau, drapé dans une robe de chambre verte; sa femme, debout derrière lui, attend l'opinion qu'il va exprimer. Les

enfants jouent dans la chambre. A droite, une ouverture laisse apercevoir les jardins du château. L'exécution offre ce mélange de soin et de hardiesse, de patient travail et de liberté, qui distingue Gonzalès Coques des peintres hollandais et maintient vis-à-vis d'eux son caractère flamand.

Un troisième tableau du même genre, qu'on appelait improprement le *Pick-nick*, à l'exposition de Manchester, se trouve encore dans la Grande Bretagne, chez un sieur John Walter. « C'est aussi une réunion de famille, mais en pleine campagne, dans un beau parc allemand, dit M. Paul Mantz. On a fait un repas sur l'herbe; le dîner vient de s'achever; le père et la mère, noblement vêtus, sont debout sur le gazon; autour d'eux leurs cinq enfants jouent et font de la musique; un domestique ramasse les miettes du festin. Les figures, très colorées, s'enlèvent gaîment sur les verdures du fond : c'est un tableau brillant et sérieux, où Gonzalès a été admirablement aidé par Jacques van Artois, l'auteur du paysage. »

Cette donnée, cette combinaison de personnages en plein air, flattait beaucoup l'imagination de Gonzalès, comme elle a flatté depuis celle de Watteau, car il l'a reproduite une quatrième fois, et nous sommes loin de connaître tous ses ouvrages. Le tableau du Belvédère, où on la retrouve, passe pour un chef-d'œuvre. Il représente une société d'amateurs jouant ou écoutant de la musique sur une terrasse. Non seulement chaque personnage est caractérisé avec soin, mais il paraît entièrement à son affaire, ayant d'ailleurs la physionomie, le maintien spécial que l'éducation et l'habitude changent en seconde

nature dans les classes distinguées. L'ordonnance n'a pas un air moins naturel, et cependant elle est si bien calculée que le hasard semble avoir groupé tous les éléments du tableau pour produire le meilleur effet possible. Les têtes, qui ne sont pas belles et doivent être des portraits, ont une mine avisée, une expression de bienveillance, de préoccupation naïve et sereine, qui compensent la vulgarité des formes. A ces précieux mérites se trouvent jointes une extrême beauté de couleur et une ravissante élégance dans tous les détails. Malgré la finesse de l'exécution, la touche est large et vigoureuse, simple et facile. Ce charmant travail, par malheur, a notablement souffert dans le haut de la toile (1).

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de portraits, soit isolés, soit réunis; les tableaux figurant des sujets sont si peu nombreux, qu'on n'en désigne presque pas. Dans l'hôtel d'Aremberg, à Bruxelles, où il n'y a guère de peintures flamandes, se trouve un morceau de Gonzalès Coques, possédé autrefois par un habitant de La Haye, M. Le Lormier; Descamps, qui l'avait vu, en fait l'éloge avec sa sécheresse habi-

(1) Betty Paoli, *Wien's Gemælde-Gallerien*, pages 167 et 168. La capitale de l'Autriche possède encore une œuvre de Gonzalès Coques dont nous devons dire un mot. Elle appartient à la collection Lichtenstein. Une famille entière y est mise en scène avec la distinction et l'élégance habituelles du maître. L'exécution atteste beaucoup de soin, mais l'agencement laisse à désirer : le coloris a une lourdeur, la toile un aspect bigarré, qui forment exception dans l'œuvre de Gonzalès; il a traité avec tant de préoccupation les accessoires, l'édifice, les statues, la table servie pour le déjeuner, les fleurs répandues sur le pavé de marbre, que l'attention s'y arrête aux dépens des figures.

tuelle. La toile retrace l'épisode du Sauveur défendant Marie, la femme intelligente et rêveuse occupée à l'entendre, contre les reproches de Marthe, la femme laborieuse, économe et prosaïque. Les mains croisées sur le giron, la première a bien l'attitude d'une personne qui écoute, nonchalante de corps et active d'esprit. Toute cette figure est pénétrée d'un sentiment idéal. Marthe, debout près d'une table couverte de fruits et de volailles, semble dire au Nazaréen, comme dans l'Évangile : « Maître, est-ce qu'il ne te déplaît pas de voir ma sœur me laisser faire tout l'ouvrage? Dis-lui de m'aider. » Les provisions, qui abondent dans le logis, réclament en effet l'activité d'une bonne ménagère. On attribue l'architecture à Henri van Steenwyck, les accessoires à Brueghel de Velours le fils. Un tableau de Poëlenborgh, conservé au Louvre (1), figure le même sujet, disposé presque de la même manière : au delà de la première salle, on en aperçoit une seconde, qui donne à la construction une importance exagérée.

Comme les événements se liguent d'habitude contre ceux qu'un premier malheur a frappés, tout s'est réuni pour obscurcir la gloire et faire oublier les travaux de Gonzalès Coques. Le burin, si prodigue de ses tailles envers quelque peintres, même secondaires, lui a refusé son aide et ses puissants moyens de vulgarisation. Quatre estampes d'anciens graveurs et deux estampes modernes, voilà les seules reproductions qu'il a pu obtenir. Les dernières sont les plus intéressantes. L'une figure un couple amou-

(1) N° 501.

reux dans une belle salle : le jeune homme, assis près d'une table, feuillette un volume; la jeune fille, debout de l'autre côté de la pièce, joue du clavecin. Le premier s'occupe peu de son livre, ne le regarde même pas et songe bien plus à écouter sa voisine; sa main tournée vers la musicienne, l'index étendu, exprime naïvement sa distraction. La jeune personne, mise avec richesse et avec goût, s'occupe aussi très faiblement de ses gammes et très fort de son voisin, comme le prouve son regard obliquement dirigé vers lui. C'est une scène muette de timide tendresse et de voluptueux prélude. La maison rappelle le logis de Marthe : une arcade ouverte au fond de la chambre laisse voir une autre salle, avec une cheminée, que décore un grand tableau, et une porte donnant sur le jardin (1).

L'autre planche, très délicatement gravée par Macret, nous montre un petit enfant qui se regarde dans un miroir. C'est un jolie tête, grasse, fraîche, soyeuse, couronnée d'une abondante chevelure, qui frise d'elle-même. La jeune créature, petite fille ou petit garçon, tient le miroir dans ses mains et se considère naïvement; l'œuvre est simple, sans arrière-pensée, ne trahit aucun effort pour enjoliver la nature par de secrètes intentions.

David Ryckaert, le beau-frère de Gonzalès, le précéda de bien loin dans ce monde obscur d'où personne n'est revenu. Il termina ses jours en 1661 et non pas en 1677, comme le déclare Immerzeel,

(1) L'estampe, signée *Henri Laurent*, ne dit pas où se trouve l'original.

comme d'autres l'ont répété d'après lui. Le *Cabinet d'or*, imprimé en 1661, se termine par une lamentation funèbre sur Daniel Zeghers, Jean Fyt et David Ryckaert, *morts pendant l'impression de l'ouvrage*. L'approbation qui termine le volume porte la date du 18 février 1662. D'une autre part, les archives de Saint-Luc mentionnent entre le 18 septembre 1661 et le 18 septembre 1662 le paiement de la taxe qui était due à la confrérie, après le décès de chaque membre, par la famille du défunt. David Ryckaert mourut donc à la fin de l'année 1661, ou au commencement de 1662, puisque l'auteur du *Cabinet d'or*, après avoir parlé de lui comme d'un peintre vivant (1), ne put constater son décès qu'en terminant le livre. Né le 2 décembre 1612, il avait 49 ans à quelques jours près, soit en plus, soit en moins.

Aussi ne peut-on s'empêcher de sourire, et même de rire tout à fait, quand on lit la remarque suivante de l'historien Descamps : « On ne sait ce qui put le porter, vers l'âge de 50 ans, à changer sa manière de composer; il n'à presque plus fait depuis que des sujets de diablerie et dégoûtants; il a répété plusieurs fois la *Tentation de saint Antoine* : ces morceaux sont d'une imagination peut-être un peu fiévreuse. On ne sait comment il a pu se plaire à terminer ces monstres horribles; ses tableaux de ce genre sont aussi recherchés que ses autres ouvrages. »

Depuis la Noël 1658, David Ryckaert le troisième habitait, à l'enseigne de la *Monnaie*, une maison donnant sur le petit cimetière de Notre-Dame, et

(1) De la page 308 à la page 312.

appartenant à la fabrique de l'église; elle lui était louée 150 florins par an; il payait 12 florins de surplus pour un jardin situé derrière l'habitation. Sa veuve renonça au jardin et réduisit conséquemment son loyer. Mais ayant accepté les propositions matrimoniales d'un certain Corneille Huysman, qu'il ne faut pas confondre avec le peintre Corneille Huysmans, né en 1648, elle loua de nouveau le jardin, à partir de la mi-mars 1663. Jacqueline Palmans aurait bien fait de ne pas oublier si vite le compagnon de ses beaux jours, car elle ne fit pas longue société avec le nouveau : le 1er janvier 1664, on chantait pour elle l'office des morts dans la cathédrale! Toutes ces dates confirment celle qui indique l'époque où l'artiste fut couché dans la tombe.

David Ryckaert a peint des sujets très variés; mais ce qu'on trouve le plus fréquemment, ce sont des tableaux de genre et de scènes familières. Ainsi, à Lille, on voit un marchand de moules, qui vient d'arrêter sa brouette devant un riche hôtel; pendant qu'il s'occupe à remplir le seau que tient une femme, un bûcheron lui présente une moule ouverte, de jeunes enfants lui en dérobent quelques-unes, dont ils se régalent. Dans le fond, un cavalier salue galamment une dame placée à un balcon. Les figures sont bien étudiées, minutieusement peintes : ce sont des personnages trapus, de vrais Brabançons. A la tranquillité de l'œuvre, on dirait une peinture hollandaise plutôt que flamande. Le coloris a une vigueur peu ordinaire.

Le musée de Dresde renferme deux concerts d'ivrognes dans un cabaret. Le premier est une

excellente charge, d'une belle couleur, ayant un air de vérité qui excite et captive l'intérêt. Après avoir bien choisi ses types, l'auteur les a ingénieusement groupés (1). L'autre toile vaut mieux encore. Les figures des paysans qui braillent sont plus drôles, l'exécution est plus ferme. Les bambins s'amusent de leur côté, poussent des cris et jouent du fifre. Une admirable couleur poétise ce vulgaire épisode (2).

La *Fête villageoise*, qui orne depuis quelque temps le musée d'Anvers, a autant d'animation, de naturel et de gaîté que les belles réjouissances de Vinckenboons, que les grandes kermesses de Teniers (3). Les rayons du soleil couchant dorent les objets et les personnages, font planer sur le tumulte la douce tranquillité du soir. Betty Paoli accorde de grands éloges au *Marché dans une ville*, que possède le musée du Belvédère (4). « Ryckaert, dit-il, sait peindre les figures avec beaucoup de naturel, avec une grande vivacité d'expression, une couleur claire et bien équilibrée : ses tableaux charment et captivent. »

La cruauté des Espagnols fournit à David maints sujets, qui attristent souvent, hélas! les peintures flamandes. Charles Brauwer, amateur gantois, possédait, au siècle dernier, une grande toile, dont les figures avaient plus d'un pied de haut. On y voyait une troupe, commandée par un officier général, qui pillait une riche ferme : les hommes de guerre y

(1) N° 1016. Signé : *Ryckaert* 1639.
(2) N° 1017. Signé : *Ryckaert* 1642.
(3) N° 559.
(4) Il est signé : *Davide Ryckaert fecit Antwerpiæ* 1648.

traitaient les paysans avec une barbarie impitoyable. Quelques-unes des victimes étaient pendues, la tête en bas, dans la cheminée; à d'autres malheureux on brûlait barbarement les pieds. Pour le maître du logis, un soudard, le tenant par les cheveux, se disposait à lui couper la tête. La débauche, comme toujours, tenait compagnie à la férocité : assises devant une table couverte de plats et de bouteilles, les prostituées de la soldatesque buvaient, mangeaient, semblaient prendre plaisir à l'affreuse scène, qui était pour leurs yeux un spectacle habituel. Aussi la mère, la femme, les enfants du métayer, se traînant sur leurs genoux, leur offrant leurs bourses et leurs joyaux, s'efforçaient-ils en vain de les attendrir. Qu'importent ces présents, qui leur seront bientôt arrachés par les défenseurs de l'ordre et les protecteurs de la loi? Le tableau, d'une bonne couleur et bien agencé, passait pour la meilleure composition dramatique de Ryckaert (1).

Il réussissait dans un genre tout opposé, dans les natures mortes. On en voit une à Dresde, d'un ton clair, comme la plupart de ses toiles à personnages (2). Les comparses groupés sur celle-là sont éminemment tranquilles; chaudrons, lanterne, hachoir, plats vernissés, vases de grès, oignons, choux et choux-fleurs. Avec de pareils éléments, il n'y a pas moyen de composer une scène tragique; mais

(1) Le musée de Vienne contient une œuvre analogue, *Village pillé par des soldats*. Elle est signée : *Davide Ryckaert fecit Antwerpiæ* 1649.

(2) N° 1810. Le tableau porte la fausse date de 1699.

on peut montrer un talent de facture comme celui qui distingue le morceau de Dresde. Il n'étonne pourtant d'aucun mérite supérieur. Chardin peignait les ustensiles avec une bien autre délicatesse.

L'inscription gravée sous le portrait de Ryckaert, dû à Frédéric Bouttats, nous apprend qu'il excellait à rendre *la lumière de chandelle*, c'est à dire à peindre, comme Gottfried Schalken et Gérard Dou, les objets éclairés par une lampe ou un flambeau. Le musée du Belvédère possède un tableau de cette classe, *Vieillard lisant un ouvrage d'anatomie à la clarté d'une lampe*. C'est une très belle œuvre, où la lumière, concentrée dans un petit espace, produit un effet éblouissant. Le volume, posé sur un pupitre, semble rayonner. Le maître du clair-obscur, Rembrandt lui-même, n'a pas mieux fait.

Après des éloges vagues, qui ne signifient pas grand'chose, Cornille de Bie confirme les assertions de Descamps sur les diableries peintes par David Ryckaert : « Elles sont pleines de furie, de feu et de flamme, dit-il; on y voit des spectres affreux, d'horribles monstres, des réverbérations infernales, surtout dans les Tentations de saint Antoine, qui met quelquefois en déroute les sombres légions avec le signe de la croix (1). » Une toile exposée à Vienne donne la meilleure opinion de David comme peintre fantastique. Elle a pour sujet : la *Chercheuse de trésors*. C'est une vieille, une espèce de sorcière, fouillant le sol dans une ruine, à la lueur d'une torche. Cette

(1) *Le Cabinet d'or*, page 308.

image, très habilement composée, produit le plus grand effet.

Ryckaert avait inspiré à Van Dyck une assez haute idée de son talent, pour qu'il fît son portrait avec soin. On le voit au musée de Madrid, où il passe pour une des belles toiles du grand coloriste.

CHAPITRE XXXVI

L'ÉCOLE DE RUBENS A LA SECONDE GÉNÉRATION

Jean Bockhorst, disciple de Jordaens. — Biographie, date de sa mort. — *Repentir de David*, tableau admirable. — Toiles nombreuses de l'artiste possédée par la ville de Gand. — Willeborts Bosschart, élève de Gérard Zeghers. — Ses voyages, sa mort précoce. — Chef-d'œuvre exposé à Berlin. — Autres ouvrages. — Nicasius Bernaert, élève de Snyders. — Aventure singulière. — Il s'établit en France, où il devient membre de l'Académie des beaux-arts. — Ses peintures, sa fin malheureuse. — Jean Cossiers, formé par Corneille de Vos. — Amitié entre lui et Fayd'herbe. — Succès qu'il obtient. — Élégance, originalité, fine poésie de sa manière. — Jacques van Oost, le fils. — Né à Bruges, il travaille quarante et un ans à Lille. — Excellence de sa facture, vigueur de sa touche, solidité de son coloris, pages superbes. — Antoine van Heuvele, disciple de Crayer. — Son magnifique ouvrage du musée de Bruxelles. — Jean van Cleef, autre élève de Crayer. — Nombreux tableaux de sa main qui ornent la ville de Gand. — Admirable toile. — Gaspard van Opstal, instruit par Simon de Vos. — Sa biographie et ses peintures. — Observation générale.

Un peintre vigoureux comme Jordaens ne pouvait manquer de former des élèves robustes. Pour peu

qu'un disciple profitât de ses leçons, il devait montrer à son tour une grande force et une grande habileté. Les résultats de son enseignement causent néanmoins de la surprise, quand on voit certains morceaux de Jean Bockhorst, surnommé Jean le Long (Langen Jan), à cause de sa taille. Ils égalent non seulement les ouvrages de son chef d'atelier, mais les ouvrages de n'importe quel grand coloriste.

Le rimeur De Bie le prétend né à Munster, en Westphalie, d'où il serait venu, fort jeune, habiter Anvers et prendre les leçons de Jacques Jordaens. Cela me paraît une version fabuleuse, dont je ne crois pas un mot. Le puissant élève fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc en 1633, et le journal de la ghilde le nomme Jean Bockhorst tout court; De Bie ne l'a-t-il pas confondu avec Jean Bockhold, le chef insensé des Anabaptistes, supplicié à Munster, et, parce que l'un est mort dans cette ville, commis l'erreur bizarre d'y faire naître l'autre? Ne vous écriez point que ce serait une absurde méprise, une folle aberration; le même auteur a publié le premier l'histoire chimérique et non moins absurde de Martin Pepyn, reproduite par Houbraken et acceptée par Descamps.

Jean Bockhorst doit être né vers 1610, je ne sais en quel endroit, mais selon toute apparence à Anvers ou à Gand; cette dernière ville possède un grand nombre de ses œuvres. La hardiesse de son dessin, la beauté de sa couleur, la souplesse de son imagination, ses qualités toutes flamandes, en un mot, donnent lieu de croire qu'il appartenait à la race in-

digène. Son entrée en apprentissage n'étant pas mentionnée par les *Liggeren*, on doit penser qu'il avait fait son noviciat dans une autre jurande que celle d'Anvers, comme Adrien Brauwer et une foule de peintres, qui venaient du dehors et obtenaient le grade de franc-maître, sans avoir été soumis à un stage, à des années d'épreuve. Cornille de Bie assure que Jordaens fut son maître, et le caractère de ses ouvrages confirme cette assertion ; Jordaens toutefois ne dut pas lui enseigner à tenir le crayon et le pinceau, mais lui apprendre les finesses du métier, les secrets du grand style. On n'a aucun renseignement sur sa vie privée, sur les incidents qui accompagnèrent ses travaux. Il est constaté seulement qu'il habitait, à Anvers, la rue Houblonnière, quand la vie l'abandonna; il mourut le 21 avril 1668 et fut inhumé dans l'église Saint-Jacques.

Lorsqu'on visite en curieux l'église de Saint-Michel, à Gand, l'esprit bercé de rêves poétiques, on s'arrête, saisi d'admiration, devant une grande toile, qui a pour sujet le *Repentir de David*. C'est une merveille, un chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre; jamais le dessin et la couleur ne sont parvenus à un plus haut degré de puissance. Le roi coupable est à genoux : il a déposé près de lui son sceptre et sa couronne, pour exprimer le regret de ses fautes. Derrière lui une grande image sombre, un fantôme complétement enveloppé de draperies noires, dramatique emblème du repentir, lui montre Dieu et l'exhorte à l'implorer. Le Créateur lui-même apparaît sur les nues; des angelets, posés d'une manière si savante et si hardie que Michel-Ange n'eût pas

fait mieux, soutiennent Jéhova. Comment décrire la figure du prince hébreu? Tant de force et tant de noblesse! Tant de résolution dans les lignes et tant d'émotion sur les traits! Quel retour sincère à la vertu! Quelle désolation admirable! Un style si héroïque, sans le moindre effort! Non moins surprenantes sont la beauté, la majesté, la bienveillance du Père des hommes. Il tend la main droite au pécheur, en signe de pardon, et arrête de la gauche l'ange du châtiment, qui brandit pour l'anéantir une foudre flamboyante. La mise en scène, comme on voit, ne saurait être plus énergique. Les attitudes ont une vérité, une souplesse que la nature n'éclipserait pas; la facture est solide, savante, audacieuse et libre. La couleur a le ton général de l'école, avec une physionomie particulière, et ne procède même point de Jordaens en ligne directe. Il y avait en Belgique, au dix-septième siècle, des trésors de génie que le monde ne connaît pas.

L'église Saint-Jacques, dans la même ville, renferme une autre toile de Bockhorst, figurant le patron du lieu mis à mort, pour satisfaire l'esprit routinier des Juifs et la haine d'Hérode. L'apôtre souffre le martyre avec un enthousiasme héroïque. L'œuvre est d'une large facture et d'un noble sentiment, qui provoquent l'admiration de tous les connaisseurs.

Le musée de Lille possède un tableau analogue, le *Martyre de la légion thébaine*. Saint-Maurice, un genou en terre sur les degrés d'un péristyle, le corps sans vêtements, les mains liées derrière le dos, regarde deux anges qui lui apportent la couronne et la palme des élus; un grand prêtre le sollicite en vain

de sacrifier aux faux dieux. Près de lui, le bourreau tire un glaive énorme, une épée à deux mains pour lui trancher la tête. L'attitude, le visage, le regard du confesseur expriment la foi la plus ardente, le courage le plus intrépide. Tout le tableau a un caractère frappant de vigueur, et dans la facture, et dans le sentiment. Cette énergie, par malheur, dépasse les bornes au premier plan, où les cadavres des victimes déjà sacrifiées, les bustes sanglants, les têtes abattues, forment un hideux spectacle.

Bockhorst n'a pas toujours maintenu son vol à cette hauteur. Son inspiration baisse parfois, et tombe même comme un oiseau blessé. Le *Couronnement de la Vierge*, qui appartient au musée d'Anvers, ne manque pas de mérite sans doute, mais c'est un travail estimable, qu'on approuve froidement. L'émotion ne vient pas, on ne sent la magie d'aucun charme. Le style d'ailleurs, chose importante à noter, rappelle beaucoup plus Gaspard de Crayer que Jordaens et Rubens. Mais dans ses œuvres d'élite, Bockhorst a une hardiesse de dessin, une ampleur de facture, une puissance d'exécution, que nul artiste peut-être n'a surpassées (1).

Thomas Willeborts Bosschart (prononcez *Boskartt*),

(1) Gand offre aux curieux d'autres pages qui lui sont dues : l'église Saint-Michel abrite sous ses voûtes un tableau allégorique, *le Triomphe de la loi nouvelle*, où l'on retrouve la décision et la force de son pinceau, un *Saint Hubert à la chasse*, d'une très grande manière ; l'oratoire du couvent des Récollets, une *Apparition de la Vierge*. Ceux qui explorent la ville d'Anvers, admirent dans l'église du Béguinage un triptyque, dont le milieu figure *la Résurrection du Sauveur ;* l'aile droite, *l'Annonciation ;* l'aile gauche, *l'Ascension du Christ ;* ce beau

né à Berg-op-Zoom en 1613, vint tout jeune habiter Anvers et fut admis comme élève, en 1628-1629, chez le peintre Gérard Zeghers. Il obtint le grade de franc-maître pendant l'année 1636-1637. La commune lui octroya des lettres de bourgeoisie le 7 août 1637. La nature lui avait donné le goût des voyages. Aussitôt pourvu d'un titre indispensable, il se mit en route, visita l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre et la Hollande. Son habileté à peindre l'histoire et le portrait le fit partout bien accueillir, partout surcharger de commandes. Les princes d'Orange, Frédéric-Henri et son fils Guillaume, lui témoignèrent la faveur la plus marquée. Il orna de ses tableaux les églises et les palais. Ses pérégrinations ne durèrent pas plus de trois ou quatre ans. Revenu sur les bords de l'Escaut, son enseignement y fut très recherché de la jeunesse : en 1640-1641 seulement, il admit dans son atelier trois élèves. En 1650-1651, la ghilde le choisit pour directeur. On ne connaît pas les incidents de sa vie privée; tout donne lieu de croire qu'il ne se maria jamais. La mort le saisit de bonne heure, au surplus, car il laissa tomber sa palette à l'âge de quarante ans, le 22 janvier 1654. On lui fit, le 27, un grand service à Notre-Dame, puis sa dépouille fut transportée dans l'église des Grands Carmes, où on lui éleva un tombeau en marbre, surmonté de son buste, fouillé par le ciseau

retable ornait jadis la sépulture de Marie Snyders, morte au Béguinage le 6 août 1659. La même ville possède encore, à l'église des Augustins, *l'Impératrice sainte Hélène tenant la vraie croix*; à l'hospice Terninck, trois petites figures emblématiques, *la Foi, l'Espérance et la Charité*.

d'Artus Quellin le vieux. On y grava cette inscription funèbre :

Hic requiescit
Thomas Willebrordus Bosschart,
Pictor,
Suæ artis decus et decanus,
Quem Berga genuit, Antwerpia aluit,
Utraque luget.
Obiit 22 januarii 1654, ætat. 40.

Il avait donné des leçons à un habile peintre hollandais, Henri Berckmans.

On voit de lui à Berlin un chef-d'œuvre, qui aurait dû être depuis longtemps gravé, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*. La Vierge et l'enthousiaste dévote unissent une beauté rare à une distinction exquise : l'enfant Jésus est un modèle de grâce. Le coloris fin, original, profond et harmonieux, soutiendrait sans désavantage la proximité des plus parfaits tableaux de Van Dyck. On ne trouverait guère de pages plus admirables.

Le tableau qui décore le maître-autel, dans l'église de Willebrord, près d'Anvers, annonce que Bosschart n'étudiait pas moins le style de Rubens que la manière de Gérard Zeghers. Il est uniquement peint suivant les procédés de Pierre Paul. La Vierge et son fils occupent une estrade surmontée de grosses colonnes et d'un ample rideau de pourpre. L'enfant se tient debout sur son berceau, tout près de sa mère; à gauche de Marie, on voit saint Joseph également debout. L'évêque saint Willebrord monte les marches; un ange porte sa mitre, et deux angelets,

qui planent sur sa tête avec une palme et une couronne, signalent en lui un martyr. La Vierge semble avoir été exécutée par Rubens lui-même, et ce serait une de ses plus belles : sa robe cramoisie et son manteau gris bleu font illusion, tant ils rappellent la couleur du maître. Le petit Jésus, délicieux bambin, regarde d'une façon curieuse et naïve le prélat en cheveux blancs. Joseph lui-même se recommande par une dignité que les peintres ne lui donnent pas d'habitude. Ce tableau, de forme ovale, est si bien conservé qu'il a une fraîcheur de coloris extraordinaire.

Si la toile du musée de Bruxelles, *les Anges annonçant à Abraham la naissance d'un fils*, a été peinte par Bosschart, elle doit dater de sa jeunesse. On croirait voir une étude d'après nature. Les envoyés de Dieu sont trois gamins que l'artiste connaissait ou avait rencontrés dans la rue : ces jeunes Flamands ont encore l'air un peu timide. Abraham, vieillard ingénu, est sans le moindre doute un portrait, et, comme tel, mérite de grands éloges. La monotonie du fond atteste l'inexpérience de l'auteur.

François Snyders, l'élève et le collaborateur de Pierre Paul, forma un disciple très habile, qui se naturalisa, pour ainsi dire, en France, où il devint membre de l'Académie des beaux-arts, où il termina ses jours. Nicasius Bernaert passe pour être né en 1608 à Anvers ; les registres de la ghilde constatent pourtant son admission chez Snyders en 1633-1634 : il aurait eu alors vingt-cinq ou vingt-six ans, ce qui lui ferait commencer son noviciat à une époque bien tardive. Après avoir fini son apprentissage, il ne demanda point le titre de franc-maître,

comme c'était l'habitude, et alla travailler à Paris. Philippe Vleughels l'y trouva en 1643, dans des circonstances très originales. Ce Philippe, baptisé à Notre-Dame d'Anvers, le 2 juillet 1619, avait été instruit par Cornille Schut, mais un de ses cousins travaillant chez Rubens, il acheva de former sa manière en lui rendant de fréquentes visites, en étudiant les toiles que peuplaient le grand homme et ses élèves. A l'âge de 22 ans, il vint chercher fortune en France, avec le fils d'Arthus Wolfaerts, lequel emportait une lettre de recommandation, adressée par son père à Van Mol, reçu franc-maître six ans avant lui et actuellement peintre du roi. Leur émigration n'eut pas lieu sans mésaventure : des rôdeurs de grands chemins les dépouillèrent dans le voisinage de Paris et ne leur laissèrent que leurs vêtements. Retardés d'une manière si désagréable, il était déjà nuit close, quand ils atteignirent la grande ville, et, ne sachant point la langue du pays, se trouvèrent fort embarrassés. Allant droit devant eux, ils traversèrent le Pont-Neuf, suivirent la rue Dauphine et, parvenus au carrefour Bussy, n'osèrent pousser plus loin sans demander des renseignements. Un homme passe près d'eux, ils le tirent par la manche : l'homme s'effraie, les prend pour des voleurs et se met sur ses gardes; les jeunes gens, intimidés eux-mêmes, bégaient des phrases incompréhensibles et vont répétant : « Monsieur Van Mol, monsieur Van Mol, peintre du roi. » Par le plus grand des hasards, le passant qu'ils avaient arrêté à l'improviste, n'était autre que Sébastien Bourdon. « Et moi aussi, je suis peintre du roi, » leur ré-

pond-il. Puis il leur indique, tant bien que mal, la route qu'ils doivent suivre pour aller rue Taranne, où demeurait Pierre van Mol. Celui-ci fut bien étonné d'une visite faite à pareille heure, témoigna aux nouveaux débarqués une extrême bienveillance et, ne pouvant les loger, descendit avec eux, appela un doreur venu aussi de Flandre, qui demeurait à l'entrée de la rue du Sépulcre, et le chargea de les conduire à l'auberge des artistes flamands; elle se trouvait au bout de la même rue, près de la rue du Four, et avait pour enseigne un tableau de chasse. C'était l'heure du souper; dans la salle à demi éclairée par le maigre luminaire de l'époque, toute la colonie était rangée autour de la table : il y avait là, entre autres coloristes, Nicasius Bernaerts, Van Bouck, autre élève de Snyders, Jacques Fouquières et Guillaume Kalf. Les voyageurs furent accueillis avec empressement, on leur fit prendre place; ils trouvèrent à la fois bon visage et bonne chère. Philippe cependant éprouvait quelque embarras : il se demandait comment il paierait son écot, puisque les voleurs ne lui avaient pas laissé un liard. Guillaume Kalf lui dit de se tranquilliser, lui prêta du linge pour sortir le lendemain et lui procura de l'ouvrage.

Ce premier séjour de Nicasius Bernaert en France dut être assez long, car il ne demanda le titre de franc-maître, à Anvers, qu'en 1653-1654, vingt ans après son inscription comme élève. Il ne se fixa point sur les bords de l'Escaut, mais revint à Paris, où il fut reçu membre de l'Académie des beaux-arts, le 27 octobre 1663 : il donna pour son morceau de réception un tableau de fleurs et de fruits.

Je ne sais à quelle époque il a peint la toile suspendue au musée de Dijon, mais c'est une œuvre excellente. Un chien y attaque deux chats qui s'étaient glissés, pour faire bombance, près d'un monceau de gibier : une pie, un faisan, des lièvres étendus par terre sont très bien rendus. L'un des chats fait le gros dos avec un naturel complet; l'autre se prépare au combat, la gueule ouverte, les yeux furibonds, le poil hérissé, pendant que le chien lui montre ses crocs et attache sur lui des regards féroces. La haine de ces deux animaux, qui paraissent vivants, fait sourire comme une tragi-comédie. La couleur est opulente, harmonieuse, agréable. On ne nuirait point à Snyders en lui attribuant une pareile scène.

Les deux compositions du Louvre, qui figurent des bêtes tranquilles, mais non pas mortes, perroquet, faisan, spatule, lièvres, chouette et autres habitants des bois, ne sauraient avoir le même intérêt : elles donnent néanmoins de l'auteur une idée très favorable.

Quand on organisa la manufacture des Gobelins, Nicasius y fut employé activement. Lebrun lui fit peindre les animaux sur les cartons de tapisseries et quelquefois les fonds de paysage. On appréciait son talent. Il avait par malheur un goût trop passionné pour la dive bouteille : la tendresse infatigable qu'il lui témoignait, affaiblit son intelligence et ruina son talent. Le peintre François Desportes, qui avait appris la peinture sous sa direction, lui ayant rendu visite en 1674, fut attristé du délabrement de son logis : à peine s'il y restait des meubles, quelques toiles, quelques dessins épars; on ne voyait

dans la cuisine ni feu, ni cuisinière, et les élèves fuyaient cette habitation désolée. Le maître continuait à boire, à engourdir son esprit, à vider sa bourse. Il mourut pauvre et abandonné en 1678, le 16 du mois de septembre. Son talent avait jeté une dernière lueur cinq ans auparavant : une exposition ayant été faite dans la cour du Palais-Royal, Nicasius y avait envoyé *des Moutons et quelques Chèvres*.

Les adversaires de Rubens formaient aussi des élèves remarquables. Sous les yeux de Corneille de Vos, le stationnaire, se développa un homme plus habile que lui peut-être, Jean Cossiers (prononcez *Cossirss*), fils d'un peintre à la détrempe et de Marie van Cleef, baptisé dans la cathédrale d'Anvers, le 15 juillet 1600. Quand il fut maître de son pinceau, il entreprit de lointains voyages, mais était revenu au bord de l'Escaut en 1628-1629, puisqu'il devint alors membre de la corporation de Saint-Luc. Il demeurait à l'enseigne de *la Bague* (*in den Rinck*), sur la paroisse de Notre-Dame. Dominique van den Nieuwenhuysen le déclare supérieur à Corneille de Vos. « Il ne négligea, dit-il, aucune partie de son art qui pouvait contribuer à l'embellissement de ses toiles : il étudia notamment l'architecture et approfondit les règles de la perspective ; et il sut faire dans ses tableaux un usage très habile de ses connaissances. Lucas Fayd'herbe, qui travaillait alors chez Rubens, se lia intimement avec un jeune homme d'un si grand mérite (1). »

(1) *Wekelyks Bericht voor de provincie van Mechelen*, année 1784, page 306.

Jean Cossiers épousa dans l'église Saint-Jacques, le 20 mai 1630, une nommée Jeanne Darragon, qui lui donna quatre enfants, mais ne put supporter la quatrième épreuve : elle mit au jour, en septembre 1639, une petite fille que l'on baptisa le 24; le 3 octobre, on sonnait le glas funèbre de la mère. L'artiste ne versa pas longtemps des pleurs sur sa tombe : le 26 juillet 1640, il menait à l'autel, sous les voûtes de la cathédrale, Marie van der Willigen, qui demeura longtemps inféconde, mais se lassa tout à coup d'une pareille inaction et, dans un espace de dix ans, procréa six héritiers.

Cossiers obtint de grands succès, travailla beaucoup pour la noblesse et pour les églises. Philippe IV, le prince cardinal Ferdinand, l'archiduc Léopold Guillaume, sans compter de moindres seigneurs, lui demandèrent souvent des tableaux. « Ce n'était pas seulement un bon peintre; c'était un peintre expéditif, en sorte qu'il historiait parfois une grande toile en moins de trois jours. L'art ne s'accommodait guère de cette rapidité; mais il proportionnait le temps et le soin à la rétribution qui lui était offerte. De là vient l'inégalité qu'on remarque dans ses ouvrages, et l'on peut deviner d'après leur facture la somme plus ou moins avantageuse qu'il a reçue. Comme on lui payait bien ses portraits, il sont tous excellents, et quelques-uns soutiennent la comparaison avec ceux de Van Dyck (1). »

En 1640-1641, il fut chargé par la ghilde anversoise des fonctions de doyen. Le 12 février 1657, sa

(1) Dominique van den Nieuwenhuyzen, *Op. cit.*, page 308.

fille Marie-Anne, le dernier enfant qu'il avait eu de Jeanne Darragon, épousa dans la cathédrale le peintre Jean Geulinx, élève de Jordaens, qui nous a occupé plus haut. Cossiers, à cette époque, travaillait depuis un an pour la nouvelle église du Béguinage de Malines, que Lucas Fayd'herbe avait récemment construite. Le peintre voulut d'abord exécuter ses tableaux dans la ville même; la ghilde locale se fâcha tout rouge et ne le permit point. Dès qu'il eut commencé son travail, il fut épié, surpris et condamné à une amende de 7 florins. Le statuaire, qui l'aimait beaucoup, fit des efforts inutiles pour apaiser les jaloux; il prétendit avoir engagé l'artiste anversois comme son auxiliaire, pensant l'affranchir ainsi des rigueurs de la société; mais on ne voulut rien entendre. Cossiers fut obligé de transporter ailleurs ses toiles et son chevalet. Cette persécution ne laissa pas de lui être utile : le bruit qu'elle avait fait lui attira de nombreuses commandes.

La vie de Cossiers fut assez longue, puisque la mort ne le surprit qu'au mois de juillet 1671 : le 7, on chantait pour lui l'office des morts dans la cathédrale. Il avait une tête spirituelle et originale, très bien gravée par Pierre de Jode, qui pourrait servir de type à un peintre ou à un romancier. On retrouve sur ses tableaux ce même caractère spirituel et original.

Ceux qu'il a exécutés pour le béguinage de Malines sont encore un de ses titres d'honneur. La grâce, la finesse, l'enjouement y dominent. Trois toiles, placées l'une près de l'autre et formant un ensemble, montrent au spectateur les images tranquilles de sainte Ursule et des onze mille vierges,

sans autre composition que celle des lignes : toutes ont des palmes ou des flèches à la main. C'est une réunion de charmants visages, de bouches gracieuses et d'aimables sourires, qui fait penser aux *Couseuses* du Guide. Elles ont un aspect moderne, avec leurs boucles de cheveux qui tombent le long des joues; sainte Ursule est coiffée à la Sévigné. La méthode de coloration n'a pas la moindre analogie avec celle de Rubens; il y a beaucoup plus de noir et de blanc.

La même élégance, la même fraîcheur de sentiment et la même gaîté recommandent le tableau, où le petit Jésus, porté par sa mère, se penche pour couronner sainte Catherine, en présence de sainte Agathe, sainte Dorothée, saint Ignace évêque, saint Augustin et autres personnages béatifiés. Il y a dans toutes les figures de la coquetterie, de l'attrait, un mélange piquant de réalisme et de finesse idéale. Les types, le dessin, la couleur flattent surtout par des qualités agréables.

Une *Tentation de saint Antoine* fait encore mieux ressortir l'esprit de l'auteur. Il n'a pas environné l'ermite de hideuses figures, qui ne peuvent le séduire d'aucune manière. Pour mettre en danger la vertu de l'anachorète, il faut lui montrer des objets plus attrayants. Aussi une vieille messagère d'amour s'est-elle glissée près de lui avec une belle jeune fille, dont les blanches carnations et le teint vermeil sont rehaussés par le voisinage d'une négresse. Toutes trois cherchent à distraire l'homme pieux de sa lecture; mais lui, beau vieillard à barbe blanche, portant des lunettes, fait des efforts inouïs pour se

mettre en garde contre les pensées voluptueuses, pour rester plongé dans la méditation et la prière.

Une ***Madeleine parfumant les pieds du Christ***, tableau signé qui décore le même monument, offre aussi l'aspect le plus original. Le peintre a eu le caprice de faire une Madeleine rose, fraîche, ingénue et charmante; ce teint pur, cette naïveté ne concordent guère avec les exploits d'une courtisane, mais on la prend comme l'artiste l'a imaginée, on sympathise avec son rêve. Les convives attablés sont curieux : il y a là un individu à mine superbe, au maintien de sacripant, à la chevelure abondante, couronnée d'un large chapeau, qui aurait le plus grand succès dans une œuvre moderne. Un autre malandrin examine un pot de faïence avec un binocle. Le travail et la couleur annoncent une vive étude de Rembrandt; le personnage placé près du Rédempteur semble avoir été peint par lui. La table est surchargée de mets comme dans un repas flamand.

L'église du Béguinage renferme d'autres compositions du même peintre; il en existe à Lille, à Bruxelles, à Anvers, quelques-unes rentrant dans la classe de ses œuvres négligées. Toutes se distinguent par la même hardiesse de pinceau, par la même facture spirituelle, par la même énergie de couleur. Un tableau du musée d'Anvers en résume, pour ainsi dire, les qualités. On y voit un gentilhomme qui allume sa pipe à la flamme d'une chandelle, tandis que son page distrait, en lui apportant à boire, laisse tomber le liquide. Voilà tout; mais ces deux personnages eussent ravi Alfred de Musset : ils ont la mine capricieuse, l'élégance poétique

de ses héros. Le gentilhomme pourrait servir à illustrer une de ses comédies, représenterait à merveille les libertins raffinés, les viveurs du grand ton, les délicats enfants perdus qu'il aimait. L'épaisse chevelure noire du fumeur, qui boucle naturellement, ses sourcils bien marqués, ses beaux yeux, vifs et résolus, bordés de longs cils, un nez d'une distinction aristocratique, des moustaches sombres et légères en font le type le plus original. Son feutre gris, son costume somptueux rehaussent encore sa mine. La tête charmante, pâle et spirituelle, de son échanson, aux grands yeux expressifs, à l'opulente chevelure blonde, fait passer dans l'esprit le souvenir de Fortunio, dont il semble l'image anticipée.

Voilà certes un peintre habile et digne d'intérêt : eh bien, Jacques van Oost le fils, artiste si peu connu, si peu flatté par les historiens qui ne l'oublient pas, est un homme encore supérieur. Les tableaux de sa main que possède Lille, sont faits pour enthousiasmer les connaisseurs. Il fut baptisé à Bruges, le 11 février 1637, dans l'église de Notre-Dame, le jour même de sa naissance ou peu de jours après. Il n'eut pas d'autre professeur que son père. Tout jeune encore, il étudia la peinture avec passion; il était l'exemple de ses camarades, évitait les moindres causes de dérangement, et, absorbé dans son travail, réjouissait le cœur du vieux Van Oost. Les amateurs s'occupèrent bientôt de son mérite naissant. Lorsqu'il l'eut assez fortifié par la pratique, son père le laissa entreprendre le voyage d'Italie, quoique la Belgique fût alors pleine de chefs-d'œuvre, mais la mode et la routine sont deux

puissantes déesses, et jamais on n'a vu leurs temples déserts. Le jeune artiste devait traverser Paris ; sans doute il s'y trouva bien, car au lieu d'y passer quelques jours, il y resta deux années entières. S'étant alors remis en chemin, il finit par escalader les Alpes. Sur les bords du Tibre, il montra le même zèle que dans sa ville natale : il copiait les antiques, les œuvres des maîtres, cherchait à pénétrer le secret de leur talent, développait sa propre manière, et ne perdait pas un seul jour. Après plusieurs années de ce labeur assidu, il retourna en Flandre, où il peignit quelques tableaux. De ce nombre est sans doute celui qu'on voit à Bruges, dans la cathédrale, et qui porte la date de 1668 près de la signature : *Jacobus van Oost de jonghe*. Il représente la Vierge donnant une étole à saint Hubert. L'artiste avait trente et un ans lorsqu'il l'exécuta. Mais bientôt le souvenir des deux années qu'il avait passées à Paris le dégoûta de Bruges, qui devait être alors, dans la misère croissante de la Belgique, une ville passablement monotone. Malgré les efforts de ses parents pour le retenir, Jacques van Oost s'achemina donc vers la France.

Il arrive à Lille, va voir quelques artistes de ses amis, qui le retiennent, qui lui procurent du travail ; il peint plusieurs portraits, que les connaisseurs admirent, et les principaux habitants lui conseillent de rester où il se trouve : *ubi bene, ibi patria*. En même temps on le surcharge de commandes, afin de le déterminer. Il continue donc à peindre, ne pouvant en conscience refuser de si bonnes occasions. Pendant que son pinceau court sur la toile, l'amour se met de

la partie : une jeune fille, appelée Marie Bourgeois, seconde ses compatriotes, en soumettant le coloriste au plus naturel et au plus infaillible des sortiléges. Cette fois, le peintre charmé ne fit aucune résistance : il épousa la magicienne et s'établit dans la ville, où il résida quarante et un ans. Mais il fit, selon toute apparence, plus d'une excursion à Bruges, et y passait, chaque fois, quelque temps avec sa famille. Trois portraits conservés à l'hôpital Saint-Jean ont dû être exécutés pendant ces absences : ils nous montrent Claude de Corte, Adrien Ancheman et Pierre Conrad van der Brugghen, nommés l'un après l'autre directeurs de l'établissement, le premier en 1674, le second en 1685, le troisième en 1695, et peints par Van Oost le jeune, l'année même de leur nomination. Il n'est pas probable qu'ils eussent fait le voyage de Lille pour poser devant l'artiste. Une *Sainte Famille*, de l'année 1674, que possède l'église de Notre-Dame, corrobore notre induction : saint Jean-Baptiste enfant, accompagné d'un agneau, y joue avec le Rédempteur ; saint Joseph et saint Joachim sont les portraits de deux membres de la famille Legillon, domiciliée à Bruges ; le premier notamment nous offre l'image de Charles Legillon, député aux États de Flandre, qui mourut en 1695.

Après un longue union, Van Oost, ayant perdu sa femme, retourna définitivement à Bruges, où il termina ses jours le 29 septembre 1713. Il fut enseveli dans le bas-côté méridional de l'église des Dominicains, et l'on encastra sur la tombe un lozange de marbre blanc, où était gravée cette inscription fu-

nèbre : « Cy gist le corps du sieur Jacques van Oost, peintre fameux, fils de Jacques et de D[elle] Marie de Tollenaere, époux de D[elle] Marie Bourgeois, qui, après quarante et un ans de résidence à Lille, mourut à Bruges, son domicile et son lieu natal, le 29 septembre 1713, âgé de soixante-seize ans, et plusieurs de ses sœurs. Priez Dieu pour leurs âmes. »

Deux des quatre tableaux peints par Jacques van Oost le fils, que possède le musée du Lille, sont des œuvres tout à fait supérieures. Le frère *saint Jean de la Croix, carme déchaussé, pansant la jambe d'un moine de son ordre*, doit être classé parmi les productions les plus heureuses de l'école flamande. La scène a lieu sous de grands arbres, derrière lesquels on aperçoit une campagne austère et sombre. Le blessé, bien peint, a toute la vérité d'un portrait. L'ange adulte, placé près du religieux compatissant, les ailes ouvertes et montrant la gloire qui rayonne du ciel sur le groupe, est une merveille de beauté, de grâce, d'exécution légère et facile; l'élégance de son attitude éclipse tout ce qu'on pourrait imaginer. Les angelets charmants, qui planent sous le feuillage, paraissent y flotter comme des vapeurs. La force, l'éclat et la moelleuse harmonie de la couleur l'égalent à celle des meilleurs élèves de Rubens. La grande école d'Anvers n'était pas morte, quand un de ses derniers représentants pouvait exécuter une si belle page.

Le second tableau est une *Sainte Famille* très originale, où Marie de Bethléem, assise à terre comme une simple femme, enveloppée d'une grande robe cramoisie et d'un manteau bleu, tient le Christ assis

sur ses genoux, devant son précurseur futur qui l'adore. La Vierge, pour le rapprocher de son fils, a passé la main derrière le dos du petit saint Jean. L'exécution n'est pas moins distinguée que la conception; le Messie est un enfant d'un type délicat et d'une beauté exceptionnelle. Une couleur chaude, harmonieuse, fait valoir toutes les formes.

Deux tableaux de l'église Saint-André, à Lille, ne donnent pas une opinion moins haute de Jacques van Oost le fils. Le premier, qui porte la signature du maître, a pour sujet le Rédempteur offrant à Dieu les emblèmes de son sacrifice. Il est représenté sous les traits d'un enfant, debout sur le globe terrestre, foulant aux pieds le serpent vaincu et présentant sa croix au maître du monde. Penché vers lui, l'Ordonnateur suprême témoigne qu'il accepte son dévoûment. Il a tort, car une si belle créature mérite d'être épargnée. Quel enfant, juste ciel! gras, potelé, de proportions admirables, plein d'élan et de verve, il eut charmé Rubens et Van Dyck. Comme il lève à la fois les deux mains, son attitude met en pleine lumière toutes les formes de son corps. L'exaltation la plus vive anime ses traits; une grande draperie amarante se joue autour de lui, ballotée par le vent. J'omets les accessoires; le Christ, à lui seul, est un chef-d'œuvre. Tout le tableau se recommande par la netteté, la précision de la manière, par la vigueur du dessin, par la solidité du coloris.

La Vierge donnant à saint François un scapulaire, qui orne, dans la même église, la chapelle correspondante, n'excite pas une moins vive admiration. Le tableau séduit même davantage, parce que l'or-

donnance est plus riche, forme un ensemble plus harmonieux. Des anges portent la Rose de Sion, ou planent devant elle. Il faudrait n'avoir aucun sentiment du beau pour ne pas être enthousiasmé par une jeune femme si charmante et si délicate. On admire son visage, l'expression de ses traits et son maintien, que poétise la même grâce idéale. Si une pareille Vierge illuminait une production de Raphaël, le monde retentirait d'éloges. Et l'enfant qu'elle porte sur ses genoux, quel langage peut en décrire la perfection? Où trouver un bambin mieux dessiné, plus naturel et, en même temps, d'un plus noble caractère? Il est digne du petit Jésus dans le rôle de victime expiatoire. Pour saint François, l'énorme manteau blanc, qui le couvre tout entier, ne laisse d'importance qu'à sa figure. C'est une solide tête flamande, aux robustes mâchoires. Personne n'a travaillé d'un pinceau plus ferme que Van Oost le jeune.

Il faut aller voir dans l'église Saint-Maurice, à Lille, un autre saint François, qui porte le Christ enfant, assis sur un gros volume, et qui l'approche de sa figure pour l'adorer, motif vraiment bizarre; le Messie, en carressant la barbe du pieux solitaire, lui cause une joie très bien rendue. Le brun et le roux, qui dominent les autres couleurs, donnent à cette toile l'aspect d'un camaïeu ; mais la peinture est grasse, forte et harmonieuse. Le tableau porte une signature et une date : *J. van Oost, f.* 1687.

L'auteur jouissait pendant sa vie d'un grand renom comme portraitiste. Je n'ai vu aucune effigie de sa main qui puisse éveiller l'enthousiasme; mais l'image

vivante et naturelle d'un homme encore jeune, le bras appuyé sur le bord d'un piédestal, orne le musée de Bruxelles. Si le visage n'est pas beau, la physionomie est parlante. Coloris sombre et vigoureux. Derrière le personnage flottent des ténèbres où s'enfonce la vue. Edelinck a gravé un autre portrait de Van Oost, celui d'un jeune magistrat en simarre et en longue perruque. C'est une figure douce, intelligente et régulière, avez un nez faiblement aquilin, des orbites charnus et d'amples paupières. Les détails nettement accusés donnent à l'ensemble un vivant relief. Si le talent du graveur y a contribué, l'original devait offrir des qualités analogues.

Quelques élèves que Gaspard de Crayer avait formés, Antoine van Heuvele, par exemple, et Jean van Cleef, se montraient dignes de leur race, comme le second Van Oost, et protégeaient l'école flamande contre les langueurs de la vieillesse. Antoine van Heuvele était né en même temps que le dix-septième siècle, et, après avoir fini ses études chez Gaspard de Crayer, alla faire en Italie un séjour de quelques années; il mourut le 5 août 1677, dans la ville de Gand, où il avait vu le jour, et fut inhumé à la cathédrale. Son *Martyre de sainte Amélie*, que possède le musée de Bruxelles, figurerait avec honneur près des ouvrages les plus estimés. On s'étonne, en le voyant, que l'auteur ne jouisse d'aucun renom. Percée d'une lance, qui s'est brisée dans la plaie, la sainte a rendu son âme au Seigneur et gît toute sanglante sur la terre. Le soldat chargé du sacrifice la montre d'un geste menaçant à une femme tenant une petite fille par la main. On aperçoit derrière eux un prêtre

idolâtre et un spectateur : deux angelets descendent du ciel comme pour recueillir l'esprit de la jeune victime, et lui apportent la couronne des élus. Le casque en tête, son tronçon de hampe à la main, le légionnaire a une physionomie de sacripant très originale. La femme menacée, qui détourne le visage avec un air de profonde désolation, et l'enfant qui cherche à s'éloigner du cadavre, sont peints d'une manière vigoureuse. On ne saurait voir des expressions, des attitudes, des gestes plus naturels. Les têtes du second plan éveillent elles-mêmes l'intérêt et peuvent réclamer une part d'éloges. La couleur a une force et une harmonie dignes d'un maître. On retrouve là toutes les qualités de Gaspard de Crayer, son habile composition, sa verve dramatique et la sûreté de son pinceau. La toile de Van Heuvele éclipse ses travaux secondaires.

Les églises de Gand, à elles seules, renferment encore onze tableaux de sa main (1). Il traitait quelquefois des sujets vulgaires : un morceau gravé par G. Duvivier représente l'intérieur d'une cuisine, où

(1) A Saint-Bavon, dans l'église supérieure, chapelle Saint-Yves : *le Christ et la femme adultère.*

Dans la crypte : *la Résurrection du Sauveur.*

Dans l'église Saint-Michel : *Incrédulité de saint Thomas; le Sauveur mort pleuré par les siens.*

Dans l'église Saint-Jacques : *le Couronnement d'épines.*

Dans l'église Saint-Nicolas : *le Sauveur descendu de croix; l'Annonciation*, d'après Guido Reni; *l'Éducation de la Vierge; le Christ au tombeau.*

Dans l'église Saint-Martin : *le Serpent d'airain.*

Dans l'oratoire du couvent des Récollets : *le Christ mort sur les genoux de sa mère.*

une servante, assise près d'une table, finit de préparer une volaille déjà plumée, tandis qu'une autre fille apporte de la boisson dans une cannette.

Jean van Cleef était né à Venloo, dans la Gueldre, en 1646. Pendant qu'on lui faisait faire ses humanités, il couvrait tous ses livres de griffonnages. Le recteur du collége pensa lui-même qu'on ne devait point contrarier des goûts si énergiques; le bambin fut mis, en conséquence, sous la rude discipline de Primo Gentil, maître quinteux et sombre, qu'il abandonna bientôt pour Gaspard de Crayer. S'il profita beaucoup de ses leçons, il ne put les recevoir longtemps, puisque l'habile professeur mourut le 27 janvier 1669, lorsque son élève était âgé de 22 ans. Le disciple acheva les cartons de tapisseries que son maître exécutait pour Louis XIV; son talent charma si bien l'entrepreneur qu'il emmena le jeune artiste en France, où le roi et la cour lui firent l'accueil le plus flatteur et le traitèrent généreusement. Son séjour à Paris semble avoir été assez long; peut-être aussi demeura-t-il quelques années dans la ville de Bruxelles. En 1681, il s'établit à Gand, où il épousa Jeanne van den Driessche. Elle lui donna neuf héritiers qui, tous, le précédèrent aux régions inconnues, excepté deux filles. Pour lui, une fin prématurée ne l'enleva pas de ce monde, car il avait soixante et dix ans, lorsque la mort le frappa, le 18 décembre 1716. Il fut inhumé dans l'église paroissiale de Saint-Michel, qui possède encore plusieurs tableaux de sa main. Le clergé, les ghildes, les simples habitants l'avaient surchargé de travaux. En 1768, trente-cinq toiles peintes par lui ornaient

les édifices religieux de Gand; plus de la moitié occupent la même place et témoignent de son mérite(1).

Le *Martyre de saint Crépin et saint Crépinien*, que l'église Saint-Michel abrite sous ses voûtes, le céderait à bien peu d'ouvrages. La conception est charmante. Les deux fidèles agenouillés allaient subir la mort, quand un ange est descendu entre eux et a pris chacun des jeunes gens par la main droite : il va les enlever au ciel; deux angelets, portant les palmes du triomphe, planent au dessus de sa tête. Les bourreaux stupéfaits et paralysés considèrent avec effroi cette apparition. Par la beauté de son type et la grâce de son attitude, le messager divin semble réellement un être supérieur; pourquoi des draperies trop volumineuses et trop compliquées le chargent-

(1) Dans l'église Saint-Michel : *Martyre de saint Crépin et de saint Crépinien ; l'Immaculée Conception de la Vierge.*

Dans l'église Saint-Jacques : *le Rachat des esclaves chrétiens par les Trinitaires*, œuvre signée *J. D. C. Ft.* 1698 (une toile représentant le même sujet, due à Gaspard de Crayer, décore le même édifice); *le Serpent d'airain; la Découverte de la vraie Croix; Malade implorant sainte Barbe pour qu'elle le guérisse; l'Assomption; l'Enfant Jésus adoré par saint Pierre et par saint Paul; Sainte Famille; Martyre de saint Liévin.*

Dans l'église Saint-Nicolas : *le Bon Pasteur; Sigisbert baptisé par saint Amand; le Christ apparaissant à Madeleine*, tableau daté de 1699; *le Rédempteur soutenu par deux anges et par la Vierge*, épisodes tirés de la vie de sainte Anne, sur deux paysages de Jacques d'Arthois.

Dans l'église Saint-Pierre : *Prédestination de la Vierge.*

Dans l'église Saint-Martin : *Sainte Catherine; Martyre de sainte Barbe; la Cène.*

Pour toute l'école de Rubens, à la seconde génération, la ville de Gand est très précieuse, à cause des nombreux tableaux de cette période qu'elle contient.

elles d'un poids inutile! Rien de plus vrai, de plus pathétique et de plus attrayant que la pose, que l'expression des deux martyrs; la joie la plus éloquente brille dans leurs yeux, attendrit leur regard. Le dessin de l'œuvre entière a une suprême élégance, et tout y est senti. La couleur un peu sombre plaît par sa vigueur comme par sa finesse.

La chapelle des Sœurs-Noires, dans la ville de Gand, possédait autrefois un tableau de Jean van Cleef, que le peintre lui-même regardait comme son chef-d'œuvre. Qu'était-ce donc, puisqu'une page qu'il estimait moins bien exécutée fait naître une si vive admiration? Cette belle toile représentait la Vierge et son fils, adorés par sainte Ursule, saint Augustin et saint Roch; dans le bas, une sœur noire montrait à une mourante la céleste vision. De jolis enfants égayaient la scène. La beauté de l'ordonnance, le charme et la distinction des formes, les séductions de la couleur se réunissaient pour enthousiasmer les connaisseurs. Où le hasard a-t-il emporté cette œuvre exquise? Le monastère même n'existe plus.

C'était encore un bon peintre que Gaspard Jacques van Opstal. Né dans la ville d'Anvers, il fut tenu sur les fonts de baptême à l'église Saint-George, le 2 juillet 1654. Il eut pour parrain Abraham Robatto; pour marraine, Sarah Robatto; ils appartenaient tous les deux à la famille de sa mère, qui s'appelait Jeanne Robatto. Son père, dont les prénoms étaient les mêmes, avait étudié la peinture chez Simon de Vos : les archives de saint Luc nous apprennent qu'il entra dans l'atelier de ce coloriste en 1632-1633. Elles ne nous disent point qui forma le talent de son

fils; mais le jeune homme étudia probablement sous les yeux de son père; il obtint la maîtrise en 1676. Le 27 février 1681, il épousa dans la cathédrale Anne Marie Hofman, dont le père, luthier célèbre, fabriquait des violons très recherchés. Ce mariage ne produisit aucun enfant, anomalie extrêmement rare dans les Pays-Bas. Van Opstal fut doyen de la corporation en 1698-1699; mais cet honneur lui parut entremêlé d'inconvénients assez graves pour être évité plutôt que désiré. Le 16 mai 1699, il acheta, moyennant trois cents florins, l'avantage de ne plus présider la corporation, et s'engagea en outre à faire gratuitement le portrait de Charles van Hove, chef-homme de la ghilde, portrait qui orne aujourd'hui le musée d'Anvers. En 1704, Van Opstal reproduisit pour le maréchal de Villeroy, comme nous l'avons dit plus haut, la fameuse *Descente de Croix* due au génie de Rubens. Sa copie fut naturellement transportée en France, où elle ornait le château de Versailles pendant le siècle dernier; j'ignore ce qu'elle est devenue. Au mois de janvier 1717, Gaspard van Opstal revenait d'une promenade, quand il tomba mort près de la porte Saint-George, par suite d'une apoplexie foudroyante. Le 12, on célébrait pour lui l'office des morts dans la cathédrale.

L'église Saint-Charles Borromée, à Anvers, possède une toile de sa main signée en toutes lettres : *J.-J. V. Opstal*, 1693 (1). C'est avec un extrême plaisir

(1) Tous les *Guides du voyageur* ne l'en attribuent pas moins à Théodore van Loon. Le premier *J* est l'initiale du mot *Jaspar*, forme flamande du nom de baptême Gaspard.

qu'on y arrête ses yeux, car elle manifeste une nature d'élite, elle révèle ce sentiment de l'idéal, auquel se reconnaissent les esprits supérieurs. Elle a pour sujet la Nativité. Marie se tient à genoux, les deux mains croisées sur sa poitrine, devant son fils endormi dans un berceau plein de paille : derrière elle, on voit saint Joseph debout, entre l'âne et le bœuf. Sur la gauche, quatre anges adultes rendent hommage à l'enfant divin et, pour mieux exprimer leurs sentiments d'adoration, trois d'entre eux se sont agenouillés. Au dessus du Christ planent deux petits anges qui portent un phylactère, où on lit cette inscription : *Gloria in excelsis Deo et pax in terrâ hominibus bonæ voluntatis* (1) Quoique la couleur de ce tableau ait poussé au noir dans le fond, elle est excellente, chaude, vive, moelleuse, et rappelle entièrement celle de Quellin le vieux : il soutiendrait à cet égard, et même à tous les points de vue, la comparaison avec les meilleures toiles du dernier peintre. La Vierge a une tête d'une rare finesse : les méplats, les moindres détails en sont indiqués soigneusement et exécutés par un habile pinceau. La délicatesse, la vérité de ses belles chairs séduisent au premier coup d'œil. Le type noble et sérieux de Joseph mérite aussi une franche approbation : ces lignes, ces formes régulières semblent choisies comme des symboles d'intelligence. Le digne personnage paraît livré à la méditation. Les mains jointes, la figure tournée vers Marie, un des anges frappe le spectateur par l'énergie et la distinction de

(1) La signature se trouve sur un coin de cette banderole.

ses traits, par l'enthousiasme religieux qu'ils expriment. Il faut louer encore les excellentes attitudes de ses deux voisins. *Le Christ apparaissant à la Vierge et à saint Jean*, tableau du musée d'Anvers, ne donne pas une moins haute idée de Jacques van Opstal. Le sentiment, le caractère, l'élégance des formes, la facilité des poses s'y trouvent réunis à une couleur vraie, intense et harmonieuse. Les grands élèves de Rubens n'eussent pas mieux fait.

Quelques lecteurs penseront que j'ai fouillé dans tous les sens l'école de Rubens à la seconde génération. Il s'en faut bien cependant. C'est une ruche immense que cette école, une ruche où bourdonnent des essaims entiers de coloristes. J'en passe volontairement sous silence, et un bon nombre. Je n'ai rien dit des élèves et imitateurs de David Teniers, par exemple, comme Abshoven, Mathieu van Helmont, François du Chatel, Henri Rokes, surnommé Zorg, Arnoult van Maas, Van Kessel et Droogslot; j'ai parlé de David Ryckaert le troisième, j'apprécierai plus loin Gilles van Tilborgh, qui a produit des chefs-d'œuvre. J'omets les notes que j'ai prises sur Antoine Sallaert, Mathieu van Negre, François Goubau, Pierre van Plas. Peut-être le cours du récit m'amènera-t-il à parler de ces divers coloristes. L'extrême fécondité de la race flamande accable l'historien; je me bornerai, pour le moment, à une observation générale.

Chez les élèves de Rubens et les artistes qu'ils ont formés, on remarque presque toujours une mesure admirable, unie à une grande verve dramatique, une netteté peu ordinaire de conception et de composition

jointe à une sûreté de travail qui ne se déconcerte jamais. Leurs œuvres sont plus ou moins parfaites, mais on n'y trouve rien de faux, rien de choquant et de déraisonnable. Le critique s'émerveille de leur constante justesse. Que ces peintres possèdent tous une belle couleur, cela va sans dire; quelques-uns ont révélé en outre un sentiment poétique aussi noble que suave. Ils portent tellement loin ce mérite à l'occasion, qu'ils semblent primer le chef de l'école. Van Dyck, Érasme Quellin nous élèvent dans une région idéale, nous font éprouver un plaisir intime dont on leur sait gré. Leur donner la préférence serait néanmoins commettre une injustice. Pierre Paul avait la force exubérante des génies suprêmes, et cette force le poussait à la violence. Les hommes très robustes sont peu délicats : leur vigueur même leur rend les précautions inutiles, les empêche d'y songer, les fait constamment sortir des bornes. Leur magnifique rudesse ne peut se plier aux ménagements. Leurs élèves, que n'emporte pas cette indomptable fougue, qui s'assimilent leurs qualités en se préservant de l'hyperbole, plaisent quelquefois davantage et leur paraissent supérieurs à certains égards. C'est pourtant là une illusion. Le charme de leurs travaux naît de l'infériorité des auteurs. Moins puissants, ils ne se laissent pas entraîner par d'impétueux caprices et se maintiennent sans efforts dans les limites de la modération. Il leur suffit d'éviter les splendides excès de leur maître, pour obtenir un plus grand nombre de suffrages et avoir l'air de parvenir à une perfection plus grande.

CHAPITRE XXXVII

LES INDÉPENDANTS

Les peintres d'architecture. — Les Pierre Neeffs, père et fils. — Obscurité de leur biographie. — On ne sait même pas à quelle époque ils sont morts. — Description de leur manière. — Leur patience prodigieuse. — Délicatesse et perfection de leurs travaux. *Les paysagistes.* — Dinant et Bouvigne donnent naissance aux premiers paysagistes modernes. — Tableaux de Patinir demeurés jusqu'ici inconnus. — L'auteur avait adopté la manière de Memlinc. — Les personnages dans ses peintures sont devenus de simples accessoires. — Pages excellentes. — Œuvre énigmatique du musée de Madrid. — Paysages d'Henri a la Houppe. — Ils ont la même valeur que ceux de Patinir. — Renseignements nouveaux. — Adrien Stalbemt conserve jusqu'au milieu du dix-septième siècle les procédés du seizième. — Josse de Momper essaie de fonder une autre méthode. — Insuffisance de son talent, vices de ses ouvrages. — C'était un esprit poétique mal secondé par son pinceau.

Pendant que le génie de Rubens, comme un fleuve immense, traversait tout le domaine de l'art dans les Pays-Bas et absorbait au passage presque tous les courants secondaires, non seulement les écoles

rivales se tenaient en dehors de son influence, mais quelques artistes s'en trouvaient garantis par la nature de leurs travaux. Les genres fondés au seizième siècle continuaient à être cultivés. Or, plusieurs de ces genres ne pouvaient subir l'action du grand chef. En première ligne se place naturellement et comme d'elle-même la patiente reproduction des édifices. Les deux Pierre Neeffs ont poussé très loin le talent qu'exigent les vues d'architecture.

On ne possède aucun détail biographique ni sur l'un ni sur l'autre. Les écrivains flamands et hollandais n'ont pas jugé à propos de raconter la vie de deux peintres si habiles. Tout ce qu'on peut savoir pour le moment, c'est que le père fut élève de Henri van Steenwyck le vieux et reçu franc-maître dans la corporation d'Anvers en 1609, ce qui permet de placer l'époque de sa naissance vers l'année 1585 (1). Il devait être fort pauvre quand on l'admit dans la ghilde, car il ne put acquitter ses droits de réception et fit un billet pour la somme; trois ans après, chose singulière, il devait encore les vingt-trois florins et quatre sous. Il prit alors dans son atelier un élève qui se nommait Lauwereys de Cater. Puis... plus rien. Les archives de Saint-Luc ne le mentionnent plus à aucun titre, pas même comme ayant assisté une seule fois au banquet annuel de la corporation. Le nom de son fils ne se trouve écrit nulle part. Cornille de Bie, tout en prodiguant au père les

(1) Tous les auteurs, même Chrétien Kramm, le font naître en 1570; suivant cette hypothèse, il n'aurait été reçu franc-maître qu'à l'âge de trente-neuf ans!

éloges, ne nous donne aucun renseignement sur sa vie, n'indique même pas le lieu où il réside. Il est donc probable qu'il avait quitté les bords de l'Escaut dès l'année 1612. Il a tant de fois reproduit la cathédrale d'Anvers cependant, qu'il ne pouvait en être loin, et les noms de ses collaborateurs, Bonaventure Peeters, les Francken, Jean Brueghel le père, Teniers, Van Thulden, prouvent qu'il n'avait pas quitté la Belgique : c'était leur pinceau qui peuplait de petites figures ses vastes monuments. Où demeurait-il donc? Et à quelle époque la mort le raya-t-elle du livre de vie? On a lancé au hasard la date de 1651, mais sans l'appuyer d'aucune preuve, ni même d'aucun indice.

Tout le monde connaît son talent, car il est peu de musées qui ne renferment de ses ouvrages. La collection du Louvre en possède neuf, dont plusieurs sont signés. Chacune de ses toiles si nombreuses dénote une patience infatigable : aussi Houbraken, songeant aux efforts assidus qu'elles révèlent, dit-il qu'il aimait mieux les voir que de chercher à les imiter. Les monuments les plus vastes, les plus riches, n'effrayaient pas l'habile dessinateur. Il a souvent copié Notre-Dame d'Anvers, comme nous le rappelions tout à l'heure : sept nefs, d'innombrables piliers, une centaine d'autels, les détails infinis de l'architecture gothique provoquaient son zèle et entretenaient son émulation, au lieu de le décourager. L'orgue, la chaire, les bénitiers, les vitraux, les moindres moulures, tout y passait. Il rend la perspective d'une manière admirable et ne distribue pas avec une moindre habileté la lumière du jour, les lueurs des flambeaux. Son coloris est si transparent

qu'on distingue jusqu'aux plus délicates nervures dans les ombres les plus épaisses. Ses monuments sont d'ailleurs toujours très bien étoffés, les artistes dont il réclamait l'aide se piquant de soin et d'attention. Quelques-uns de ses tableaux peuvent être classés hardiment parmi les chefs-d'œuvre.

Tel est l'ouvrage du musée de Bruxelles, où la cathédrale d'Anvers étale ses cinq nefs (1). Le dessin du monument a une précision extraordinaire, la perspective une justesse à faire illusion, le coloris une grande vigueur et un ton excellent. On croit se promener dans l'édifice. Qu'un rayon de soleil tombe sur ce panneau, ce n'est plus une peinture, c'est un monument véritable, où la lumière semble arriver par les fenêtres. Quelle patience il a fallu pour rendre tous ces détails, pour les mettre au point de vue et les éclairer d'une manière si parfaite! En dehors même du talent, quelle adresse de pinceau, quelle merveilleuse industrie!

Comme renseignement historique, les œuvres de Pierre Neeffs ont un intérêt particulier : elles nous montrent l'ancien aspect des églises flamandes, avec leur nombreux autels dressés contre les piliers, avec leurs tableaux décorant les autels (2).

Son fils, le seul du moins que l'on connaisse généralement, portait le même prénom que lui et vint au monde dans la même ville, en 1601. Il suivit les

(1) N° 252.

(2) Le peintre a signé son nom de toutes les manières : PEETER NEEFFS, NEEFS, NEFS et même NEEFTS, comme on peut le voir au Louvre sur le n° 348. Une autre toile du Louvre porte les mots : DEN AVDEN NEEFFS (*le vieux Neeffs*).

traces de son père, adopta ses sujets et son style, mais ne fut jamais son égal. La collection de Meiningen possède un tableau de sa main, où on lit la date de 1660. On ne sait ni où il travaillait, ni à quelle époque la mort brisa sa palette.

Le musée de Dresde possède une œuvre très curieuse, une vue intérieure de la cathédrale d'Anvers, qui offre deux inscriptions; sur le premier pilier de droite on lit : FRATER LODEVICVS NEIFFS AN. 1648 (*le frère Louis Neiffs en* 1648); sur le premier pilier de gauche se trouve écrit : D. J. F. FRANCK. INV. ET F. (*inventé et fait par le jeune François Francken*). Il s'agit ici de François Francken le troisième, neveu de François Francken le second, car celui-ci mourut en 1642. Le musée de Madrid contient un autre ouvrage de Louis Neeffs, portant la date de 1646. Il y a lieu de croire que ce frère Louis était un second fils de Pierre Neeffs le vieux. Une ombre, un mystère inexplicable enveloppe toute cette famille.

Quoique le paysage eût tenté l'esprit universel de Rubens, que les scènes agrestes fussent moins éloignées de ses travaux ordinaires que les vues d'architecture, quoique Jacques d'Arthois, le fondateur du genre moderne, me semble avoir profité de ses vigoureuses ébauches, il ne pouvait exercer une influence très vive dans ce domaine à part. L'imitation de la nature, l'art de reproduire les champs et les bois s'est formé, s'est développé d'une manière exceptionnelle.

Le paysage flamand et, par suite, le paysage moderne, a eu pour berceau la vallée de la Meuse. Les frères Van Eyck, les premiers peintres qui déco-

rèrent leurs tableaux de sites attrayants, étaient nés dans la partie inférieure du bassin; les maîtres qui firent des vues agrestes le but spécial de leurs travaux, qui s'en servirent pour créer un genre indépendant, avaient vu le jour beaucoup plus haut, à Dinant et à Bouvigne. Ces deux petites villes, situées l'une sur la rive droite, l'autre sur la rive gauche de la Meuse, ne sont distantes que de 750 mètres; des croisées de Dinant on aperçoit Bouvigne, des croisées de Bouvigne on aperçoit Dinant. Bouvigne eut l'honneur de mettre au monde Henri met de Bles; Dinant, Joachim Patinir. Elles occupent toutes les deux une situation pittoresque, pressées entre des roches calcaires et le lit du fleuve. Toutes deux étaient dominées par les tours et les créneaux d'un château fort; celui de Bouvigne, le château de Crèvecœur, tombe en ruines; celui de Dinant, que l'artillerie nouvelle rend inutile, porte un écriteau vulgaire, qui le déclare à vendre, comme une maison abandonnée.

Les sites d'alentour séduisent le promeneur par leur attrait pittoresque, par leur grâce et leur variété. Entre de hautes collines, boisées, cultivées ou arides, la Meuse forme des sinuosités charmantes; elle glisse d'une douce allure entre les deux files de hauteurs, qui s'évasent en corbeille, se rétrécissent en défilé, prennent tous les aspects, tantôt celui d'un cap, tantôt celui d'une anse, tantôt celui d'une muraille, ou dressent un pic au bord du fleuve, comme la *Roche à Bayard*. Des vallées latérales, ouvrant à droite et à gauche leurs vertes embouchures, laissent entrevoir leurs frais détours. De

blanches fumées, que le soleil éclaire, trahissent au loin les villages nichés dans ces replis. Les barques vont et viennent sur la route mobile. Partout se dévoilent et se nuancent des sujets de tableaux.

Cette grande couche de verdure et de fleurs, que devaient jadis pavoiser des bois séculaires, était faite pour captiver l'imagination des artistes, pour leur inspirer le désir d'en retracer les plus beaux points de vue. Elle charma les enfants des deux cités rivales, Joachim Patinir et Henri met de Bles, nés tous les deux vers la même époque, bien que Joachim passe pour avoir devancé son émule. Henri à la Houppe vint au monde en 1480, Joachim Patinir vit probablement le jour en 1485. Ils s'efforcèrent, l'un et l'autre, de reproduire la brillante nature qui les enveloppait de sa magie et les faisait rêver. Dans leurs promenades solitaires, ce qui les frappait surtout, ce n'était pas l'homme, c'était sa demeure, c'était les riantes bucoliques déployées autour d'eux. Leur préoccupation, leurs émotions se traduisirent sur leurs tableaux. Les personnages, les scènes figurées qui avaient jusqu'alors envahi la première place, brillé au poste d'honneur, fixé principalement l'attention du public, descendirent au second rang, devinrent un accessoire. Elles servirent à décorer, animer le paysage, qui précédemment leur servait de tenture et de fond.

Dans cet affranchissement de la nature, dans cette création d'un genre nouveau, Lampsonius prétend que Joachim eut l'initiative. L'absence de témoignages contradictoires ne permet pas de discuter son opinion. Henri met de Bles ayant d'ailleurs con-

sacré son temps et ses forces à exécuter des personnages, même de grandes proportions, il y a tout lieu de croire que Lampsonius a dit vrai. Patinir serait, en conséquence, le premier de tous les peintres modernes, qui parvint à détacher un fragment de l'univers, si je puis m'exprimer ainsi, pour en composer une œuvre d'art. Les sites champêtres, qu'on avait jusqu'alors admirés dans le monde réel, entrèrent dans le domaine de la peinture, devinrent des motifs indépendants, qui excitèrent par eux-mêmes l'intérêt. Le seul tableau de Joachim, au rapport de Van Mander, où les figures avaient une importance prédominante, c'était une bataille, mais traitée comme une miniature, pour la dimension et pour l'exécution. Le lieu du combat devait d'ailleurs y occuper une grande place et rattacher la scène guerrière au genre du paysage.

Jusqu'au moment où j'écris ces lignes, le souvenir de la création due à l'enfant de la Meuse formait son seul titre de gloire. On ne connaissait de lui qu'une œuvre authentique, le panneau du musée d'Anvers, image inférieure, qui le dépréciait et le classait parmi les novateurs plus ingénieux qu'habiles, dont la forme ne rend pas bien la pensée, dont l'exécution trahit la conception. Je me suis demandé maintes fois si sa renommée avait une base solide, et si les contemporains ne lui avaient pas décerné une de ces couronnes fragiles, qui tombent en poussière sur les tombeaux, s'il n'avait pas obtenu un de ces faux succès que répudie l'avenir. L'estime d'Albert Dürer pour ses travaux, ses relations amicales avec lui, me paraissaient néanmoins un puissant témoignage

en sa faveur ; les artistes, comme les écrivains, sont dédaigneux : ils ne fréquentent guère ceux qu'ils jugent sans mérite, et parfois même poussent la réserve trop loin, tiennent à distance des hommes d'un vrai talent, soit qu'ils le méconnaissent, soit qu'il ne leur inspire aucune sympathie, Or, Joachim fut peut-être l'artiste flamand le plus visité, le plus recherché, le mieux traité par Albert Dürer. Ce raisonnement même n'était pourtant qu'une induction, et l'histoire de l'art doit s'appuyer sur des œuvres.

Enfin j'ai pu résoudre la question, à l'aide de tableaux importants, restés dans l'ombre pendant des siècles, puis rendus tout à coup à la lumière par de favorables circonstances. M. Middleton, amateur anglais qui habite Bruxelles, a récemment acquis deux tableaux de Joachim Patinir; M. Perpète Henry, amateur qui habite Dinant, possède d'une autre part deux œuvres du même peintre et deux morceaux non moins précieux de Henri à la Houppe.

Ce qui frappe l'attention, au premier aspect, dans les tableaux de Patinir, c'est qu'il rend la nature avec les procédés de Memlinc. La méthode, la facture sont exactement pareilles. Et ajoutons que Memlinc avait donné lui-même une grande place au paysage dans quelques-uns de ses panneaux, dans le Saint Christophe de Munich, dans les deux volets du Louvre, dans ses images de saint Jean-Baptiste, dans les immenses compositions des *Triomphes* et des *Douleurs de Jésus*. Il avait donc préparé la division du travail, la création de la peinture champêtre, qui s'effectua aussitôt après sa mort. Les idylles de

M. Middleton représentent toutes deux les bords d'un cours d'eau, fleuve ou rivière, et sont agencées de la même façon : à droite, une forêt occupe un exhaussement de terrain, au pied duquel serpente l'onde bucolique; à gauche, la vue plane jusque dans le lointain sur la rive opposée, où l'œil ne rencontre point d'obstacles.

Un des sites est animé par la légende de saint Hubert. Le fougueux chasseur, descendu d'un beau cheval blanc, qui demeure immobile sous les ramures, s'agenouille devant le cerf miraculeux portant un crucifix entre ses cornes : l'animal providentiel est taquiné par un chien irrévérencieux, pendant que trois lévriers, placés au premier plan, restent paisibles spectateurs de la scène. L'impétueux veneur, le cerf, le cheval blanc, les limiers sont exactement pareils à ceux d'Albert Dürer, dans la gravure où il a traité le même motif, et l'on peut raisonnablement les croire exécutés par lui pendant son séjour à Anvers. La seule différence, c'est qu'ils sont agencés d'une autre manière. Mais les personnages fixent peu l'attention; ce qui frappe surtout, c'est la grande forêt dont la verdure ombrage le plateau, dont le feuillé, dont tout le travail sont des plus minutieux, sans que l'effet d'ensemble y perde rien. Un ton chaud et sombre y domine, une splendeur obscure, très flatteuse pour l'œil, et se prolonge au bas du côteau, dans les herbes, dans les buissons, dans les arbustes de la pente et du rivage. L'imitation de Memlinc est manifeste. Avec la ténébreuse et opulente végétation forment contraste les teintes pâles de l'autre bord, le

cours lumineux du fleuve, que dominent des montagnes et d'abrupts rochers. Sur cette campagne aux nuances glauques ou d'un faible azur se déploie un ciel jaunâtre. Bien que l'opposition entre les deux coteaux soit violente, elle ne déplaît pas.

On retrouve la terrasse, le bois, le cours d'eau, la campagne à ciel ouvert sur la seconde peinture. Mais le contraste excessif a disparu, les tons mieux combinés forment un ensemble harmonieux. Les arbres, les terrains, le gazon de la plate-forme et des rives ont exactement le même aspect que dans les tableaux de Memlinc. Nous les revoyons ici, les magnifiques végétaux de la première forêt. A l'entrée du bois, la Vierge est assise, tenant dans ses bras, sur un lange, le petit Sauveur tout nu; sa grande robe verte et son interminable manteau de couleur amarante ne conviennent guère à sa situation, car elle fait une halte pendant la fuite en Égypte, et un costume si volumineux doit gêner, ralentir sa marche. Sous les rameaux pleins d'ombre serpente un chemin éclairé par une lumière oblique, sentier menant vers une chaumine que l'on aperçoit à distance. Saint Joseph a été y chercher des vivres, qu'il rapporte dans un panier, en s'appuyant sur son bâton. Ces personnages très mal faits prouvent que l'auteur exécutait mieux la campagne que les figures. Mais le paysage mérite les plus brillants éloges. Au bas du plateau, où se dressent encore de beaux arbres, coule une rivière damassée d'ombres et des plaques lumineuses. Au delà fleurit un herbage, où un pâtre surveille son troupeau de moutons; la prairie est encadrée par un village groupé autour de son église

et entremêlé de grands arbres, qui dominent les maisons. Derrière le village montent des collines bleuâtres, qu'égaient des champs cultivés, un moulin à vent, puis un second village, bâti sur le revers de la chaîne, montrant ses pignons et sa haute tour par dessus la ligne du sommet. Un joli ciel nuageux, dont les vapeurs sont très bien rendues, flotte mollement sur cette douce églogue, si vraie et si poétique de physionomie qu'elle charme comme une description de Cowper ou de Wordsworth.

Patinir semble avoir eu pour l'épisode de la *Fuite en Égypte* une prédilection très vive, car il sert encore de prétexte à un vaste panneau du musée de Madrid, que l'on peut regarder comme le travail le plus considérable de l'auteur (1). Un paysage immense s'y déploie : un rideau d'arbres centenaires, aux silhouettes magnifiques, un groupe de rochers qui occupe le centre de la composition, des champs cultivés, un horizon lointain de montagnes bleuâtres, un ciel splendide et saisissant, aux blanches et profondes éclaircies, en forment les éléments principaux. Devant les rochers, la Vierge assise, donnant le sein à l'enfant Jésus, a pour costume un bonnet de linge, une robe d'un bleu sombre et un large manteau d'un bleu pâle, aux lumières blanches d'un ton exquis. A ses pieds on remarque un grand panier d'une facture délicate et charmante ; ici encore, pendant que la Vierge se reposait, saint Joseph a été à la provende : il a trouvé ce qu'il lui fallait, et revient par la gauche, portant une marmite que l'on doit

(1) Hauteur : 4 pieds 4 pouces ; largeur : 6 pieds 4 pouces. N° 413.

supposer abondamment garnie. Au delà des rochers, on découvre l'âne, qui broute paisiblement, et des villageois qui labourent. Plus loin, des soldats traversent un champ de blé, avancent jusqu'au fond de la perspective, gagnent un village : c'est le hameau de Bethléem, que les troupiers ensanglantent par le massacre des Innocents. La couleur a une force, une vivacité admirables.

Jusqu'ici nous n'avons pas eu à signaler la marque brutale du maître, ce petit homme fiantant, qui dénote ses mœurs licencieuses et confirme les anecdotes de Karel van Mander. Il s'étale en plein sur un très bel ouvrage que possède M. Perpète Henry, de Dinant. Au milieu du tableau coule la Meuse, le fleuve paternel, où, malgré ses penchants vulgaires, le peintre avait reçu le baptême de poésie. L'agencement de l'œuvre est encore le même que dans les deux tableaux de M. Middleton. A gauche, la vue parcourt librement le terrain, discerne de la base jusqu'au faîte une éminence couronnée d'un château fort; à droite, une forêt superbe, à l'entrée de laquelle fonctionne un moulin hydraulique, déploie ses abondants feuillages. Ils sont peints avec la netteté, la précision que Paul Bril et Vinckenboons ont imitée longtemps après : Joachim a dessiné chaque feuille isolément et su néanmoins conserver l'effet des masses, la largeur même de l'exécution. Sous ces rameaux ombreux, dans l'angle droit du panneau, un garde forestier a mis culotte bas, montre au spectateur sa croupe charnue et laisse si bien agir la nature qu'on voit tomber la matière fécale. Je ne puis exprimer plus décemment cette grossière fantaisie. Au

dessus de l'image triviale, on observe dans les branches une hirondelle, un chardonneret et un hibou : l'oiseau nocturne, qui sert de marque habituelle à Henri met de Bles, figure là sans intention, comme un simple habitant des bois, à moins que l'auteur n'ait voulu ainsi narguer son rival et, par cette malpropre exhibition, le railler dans son emblème. M. Quédeville possédait autrefois un tableau où la chouette et le bonhomme se trouvaient également réunis.

La perspective de la Meuse est charmante : elle fuit dans le lointain entre de vertes collines, sous un ciel nuageux, dont les vapeurs se condensent juste en face du soleil. Mais les rayons de l'astre enflammé glissent par dessous et projettent au milieu du fleuve une traînée lumineuse, qui égaie la campagne. Au premier plan, le chemin pratiqué sur la berge est animé par divers groupes de personnages et d'animaux : un chasseur tire sur un héron, un pâtre joue de la cornemuse en gardant ses brebis, un bouvier à cheval, auquel tient compagnie un hallebardier, mène un troupeau de bœufs et de vaches. C'est en somme un paysage complet, d'une très belle facture. On voudrait dans la couleur un peu plus de mollesse et d'harmonie, quoiqu'elle pèche moins à cet égard que sur les toiles de Paul Bril.

Un second tableau, qui, par ses faibles dimensions, rappelle l'œuvre exiguë que possède le musée d'Anvers, mais l'éclipse par son charme et sa tournure, se trouve chez M. Henry. Deux arbres centenaires, au feuillage sombre et vigoureux, postés sur une éminence rougeâtre, pavoisent le premier plan de leurs rameaux et l'animent de leur belle prestance.

La rivière ne manque pas, comme bien on l'imagine : l'école de la Meuse ne pouvait s'en passer; des cabanes, un moulin, un troupeau microscopique en égaient les bords. La campagne est çà et là hérissée de pics étranges, qui n'ont pas un air naturel. En trouve-t-on de semblables sur quelques points du territoire baigné par le fleuve poétique? C'est probable, mais je ne les ai pas vus. Un ciel bleuâtre, un lointain bleuâtre font ressortir l'obscure magnificence des jumeaux verdoyants, qui dominent l'avant-scène de leurs longs bras, comme des Briarées.

Tandis que nous suivons en promeneurs les détours de la fraîche vallée, un obstacle nous arrête tout à coup : une énigme historique se dresse sur notre sentier, comme un roc, et nous barre le passage. Le musée de Madrid possède un tableau qu'on attribue à Patinir, mais dont le caractère éveille les doutes les plus acharnés. C'est une *Tentation de saint Antoine*, peinte dans de vastes dimensions et d'une importance capitale. Voici quelle description en fait M. Jean Rousseau : « Les figures sont de grandeur naturelle. Si cet étrange tableau est réellement de Patinir, ce que nous aurons à discuter, l'ivrogne dinantais était un artiste du plus grand talent et digne d'être cité en regard de son ami Quentin Metsys. Il présente avec lui, au moins dans cette toile, de bizarres affinités de facture et de sentiment. Même façon d'accuser fortement l'individualité de chacun de ses types ; même vigueur tempérée par une finesse analogue ; nous ne disons pas égale, mais toutefois il ne s'en faut guère. Ajoutez une rare imagination dramatique. Le saint, renversé en arrière,

est lutiné par des femmes élégantes, habillées aux modes les plus somptueuses de la Renaissance ; seulement la queue de leur longue robe traînante se termine par des griffes, comme la queue du dragon. Derrière elles ricane une vieille au type dantesque, et que Michel-Ange n'eût pas dédaignée pour l'enfer de son *Jugement dernier;* celle-ci est accoutrée d'un casaquin rouge et d'une coiffe blanche ; seulement cette coiffe est lugubrement cornue. Au deuxième plan on discerne d'autres épisodes de la même tentation. Au troisième, on voit, d'un côté, des roches farouches et désolées; de l'autre, une plaine d'une richesse luxuriante. Un grand lac, blanc et clair, occupe le milieu du tableau, et une lumière crépusculaire répand sur tout cela un mystère et une poésie admirables. Le ciel même, où un énorme et sinistre nuage noir se déroule comme un serpent python, ajoute à l'effet dramatique; tous les contrastes sont employés pour reproduire la lutte éternelle de l'ordre avec le chaos, du bien avec le mal. En somme, une belle conception et une peinture saisissante. »

La poétique vision n'a pas moins frappé M. Clément de Ris : son jugement et les détails qu'il donne achèveront de faire connaître le tableau : « La scène a pour théâtre un paysage, traversé au fond par une rivière et terminé par de hautes collines boisées, qui ferment le cercle de l'horizon. Au premier plan l'anachorète est entouré par de jeunes femmes, dont l'une lui présente une pomme. Sur un lac, au second plan, glisse une barque chargée de femmes nues, qui se dirigent vers une table richement servie. Les figures et les accoutrements sont d'un dessin étrange, n'ex-

cluant ni la délicatesse des formes, ni l'élégance des contours. On dirait Memlinc imité par Albert Dürer. Le paysage est surtout remarquable. L'étendue est immense, et l'on y sent passer cet air frais et humide des bords de la Meuse. Les terrains et les végétations sont traités dans un vert profond, d'une singulière intensité, sans dureté, et sur lequel se détachent nettement les blancheurs des nymphes et des démons femelles. Élevé sur les bords de la Meuse, Patinir paraît avoir gardé intact le souvenir de son pays (1). »

Ce qui déroute le plus dans ce tableau, c'est la dimension et la beauté des figures. Les acteurs des morceaux que je connais sont à peine médiocres et ont de très faibles proportions. Aucun texte ne nous apprend que Joachim ait exécuté des personnages de grandeur naturelle et ne dit en outre qu'il y ait déployé un talent tout à fait remarquable, une science du nu qui arrive jusqu'à la délicatesse des formes. L'étendue même du panneau est faite pour déconcerter, puisque les tableaux avérés de Joachim ont tous un champ restreint. Il y a là des ombres que je ne puis dissiper sans avoir vu la mystérieuse image.

Six peintures de Madrid sont attribuées à Joachim Patinir; mais je n'ai aucune note, pas le moindre renseignement sur quatre de ces morceaux. Le palais de Kensington, à Londres, en renferme quatre autres, qui appartenaient au prince Albert : une Madeleine, un Saint Christophe, un Saint Jean dans l'île de Pathmos et un Calvaire. Ils sont, à ce

(1) *Le Musée royal de Madrid*, pages 105 et 106.

qu'il paraît, dans le style de Memlinc, et le Saint Christophe pourrait faire illusion. Dans tous les quatre serpente une rivière aux bords accidentés, qui doit être la Meuse, et se déroulent de charmants paysages (1).

Moins vague et moins brumeuse que la figure de Joachim n'a pas été celle de Nicolas Henri, surnommé Henri à la Houppe, jusqu'au moment où j'ai reconstitué une partie de son œuvre. Les roches calcaires, aux teintes blanchâtres, portant dans leurs cassures et leurs anfractuosités des buissons nains, des corbeilles de rude gazon et de fleurs, ces roches presque toujours perpendiculaires et de l'aspect le plus original, qu'il aimait à peindre, il pouvait les étudier sans sortir de sa chambre : elles dominent les rues de sa ville natale, et il lui suffisait peut-être d'ouvrir sa croisée pour en prendre copie. Une rue de Bouvigne longe cette muraille bâtie par la nature : un ruisseau large et abondant, limpide comme une source du paradis, s'échappe de la base et fait tourner, maintenant encore, les roues d'un moulin. Chez M. Perpète Henry, de Dinant, on voit deux paysages très curieux du maître au hibou. Ce sont des panneaux de grande dimension pour l'époque.

(1) Il faut joindre ces observations sur Patinir et sa manière à celles que renferme le tome IV de la présente édition, pages 400 et suiv. Ma première étude, faute de renseignements, a eu pour résultat principal d'éliminer les fausses attributions de tableaux sans valeur, qui ne doivent porter le nom d'aucun maître. Dans un sujet plein de ténèbres, comme l'histoire de la peinture flamande, la lumière ne vient que peu à peu. Des tableaux d'une importance capitale sortent tous les jours de l'obscurité où les avait maintenus le hasard.

Dans le premier, sur un terrain exhaussé qui occupe la droite, végète une forêt sillonnée de chemins : les feuillages clairs y sont d'une nuance crue sans être pâle, qui a un certain aspect métallique; les feuillages obscurs sont d'un beau vert sombre. L'auteur a très bien rendu la perspective sylvestre. Au bas de cette plate-forme, un ruisseau tombe dans un bassin très encaissé, au bord duquel pêche à la ligne un campagnard assis. A gauche de la terrasse, dans un bas-fond qu'elle domine, des vaches broutent l'herbe d'un pré, puis on aperçoit un village. Une maison située tout près de l'église porte le monogramme suivant :

HB.

où l'on peut voir les initiales de *Henri Bles* ou de *Arrigo Bles* (*Arrigo*, forme italienne du mot Henri), suivant que l'on tienne la première lettre pour une H ou pour un A. L'inscription, très peu marquée, est dans la pâte et ne saurait avoir été mise après coup, avec une intention de fraude. Les arbres sombres, qui entourent le village, font ressortir le vert grisâtre de la campagne, vallée montueuse au sol ondoyant, que cernent des coteaux et que termine un défilé. Une ville étagée sur les éminences de droite ferme la gorge par son quartier inférieur, que l'on doit traverser pour aller plus loin. Par dessus les pignons et les flèches, on aperçoit la chaîne de coteaux qui se prolonge. Des nuages durement accusés flottent dans un ciel d'un bleu pâle. Les personnages, très petits, mais assez nombreux, sont grossièrement peints, dans un but exclusif de décoration. Quand on examine le feuillé,

la couleur de ce tableau, on se dit que Paul Bril a imité, sans le moindre doute, la facture du peintre de Bouvigne.

Un second ouvrage du même auteur, que possède également M. Henry, provoque par plusieurs points la curiosité. A gauche, dans le creux d'un arbre géant, on découvre la chouette que l'auteur avait adoptée pour marque. La date de 1511 est écrite au dessus, mais en chiffres légers, qui m'ont paru modernes. Le tronc de l'énorme végétal, fendu, évidé par le bas, dessine une arcade que traverse un moine. Avec le verdoyant colosse, d'autres arbres, superbement exécutés aussi, forment les avant-postes d'un bois; un effet de soleil couchant, qui miroite dans le feuillage, est rendu à merveille. La partie droite du tableau n'intéresse pas moins que l'autre moitié. On y aperçoit au loin la petite ville de Bouvigne et son manoir féodal, le château de Crèvecœur, mirant leurs pignons et leurs tours dans les flots de la Meuse. Une vapeur imprégnée de lumière baigne cette perspective, où tout est d'une bonne facture, le voile humide aussi bien que les constructions et le site. Plus près du spectateur, au second plan, se trouve le moulin à eau accompagné d'une tourelle, que l'on croit avoir été la maison natale du peintre. Au premier plan, un village et un grand arbre élancé, qui traverse presque tout le panneau.

Jusqu'ici, rien qui ne soit naturel, qui ne maintienne l'esprit dans le monde que nous habitons. Mais, au centre du tableau, monte vers le ciel un pic bizarre, sans la moindre vérité, où s'accumulent des roches imaginaires, où une ville fantastique est

perchée comme un nid d'oiseau. Différents personnages gravissent la route tortueuse et semée d'obstacles, qui mène à la cité chimérique. Est-ce la Jérusalem céleste que l'auteur a voulu peindre? Et si ce n'est pas la Jérusalem idéale, qu'est-ce donc? Que viendrait faire, en tout cas, la cité divine au milieu d'un paysage complétement réel? Cette vision, ce caprice, cette invraisemblance gâte le tableau, et la parabole du Bon Samaritain, figurée au premier plan, ne la justifie pas. La couleur est presque partout fine et brillante; elle devient forte dans les endroits sombres, mais elle manque d'harmonie générale (1).

La méthode employée par Joachim et par son rival continua de régner longtemps après leur mort, longtemps même après celle de Mathieu et de Paul Bril. Un tableau qui orne, depuis l'année dernière le musée d'Anvers, le prouve péremptoirement. Il est signé : *A. Stalbemt f.* 1640. Adrien Stalbemt a joui d'une assez grande renommée pendant sa vie, et sa belle figure, ses traits énergiques frappèrent Van Dyck à un tel point qu'il les dessina pour le graveur Paul Pontius, qui les reproduisit sur le cuivre. Cette image excite vivement l'intérêt en faveur du modèle; la tête, vue de trois quarts, est superbement tournée vers la droite; le regard ferme, hautain, semble commander. Des cheveux courts,

(1) Joignez ces observations à mon étude précédente sur maître Henri (tome IV, pages 391 et suiv.) Trois tableaux réputés de sa main se trouvent en Angleterre, deux dans le palais de Kensington, un Calvaire, un triptyque dont le panneau central figure la descente de croix; le dernier morceau, petite Descente de croix sur fond d'or, appartient au comte de Portsmouth.

livrés à eux-mêmes, des moustaches et une impériale peu abondantes, une fraise chiffonnée accompagnent avec bonheur ce masque héroïque. L'attitude a le même caractère chevaleresque; le bras droit, soutenu par la main appuyée sur la hanche, relève le manteau, dont l'autre main, passée devant la taille du peintre, attire les bords. Cette pause expressive rejette un peu la tête en arrière, ce qui en complète le sentiment. Un pourpoint boutonné enveloppe la poitrine. Van Dyck n'a jamais dessiné de portrait plus vivant (1).

Stalbemt, né à Anvers le 12 juin 1580, fut reçu franc maître en 1607 : les *Liggeren* n'indiquent ni l'époque où il entra en apprentissage, ni le peintre qui lui donna des leçons. « Il avait montré de bonne heure, dit Houbraken, tant de soin et de zèle au travail, qu'il semblait né exclusivement pour son art. » Il brillait surtout dans le paysage, où il égalait presque la nature, dit le rimeur Cornille de Bie, et savait orner ses tableaux de spirituelles figures. Ses contemporains louaient la précision, la délicatesse de sa touche (2); la postérité ne s'en est guère souvenue. Il épousa, on ne sait quand, une nommée Barbe van Delft. En 1616, Jean Mesmakers entra dans son atelier. Les comptes de cette année qualifient le maître de doyen, quoique le doyen en exercice fût Jean Moerentorf. Peut-être Stalbemt remplissait-il les fonctions de second doyen, et le scribe

(1) L'original appartient à M. Émile Galichon, directeur de la *Gazette des beaux-arts*.

(2) *Le Cabinet d'or*, page 228.

a-t-il oublié son nom. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il reçut, comme autorisé par son titre, deux obligations au profit de la jurande, l'une de vingt-trois florins quatre sous, l'autre de vingt-six florins. Depuis le mois de septembre 1618, jusqu'au mois de septembre 1619, il présida la ghilde. En 1620-1621, Jean-Baptiste Sellier commença chez lui son apprentissage. En 1621-1622, il paya six florins de contribution annuelle, comme ancien doyen, puis il disparaît du journal de Saint-Luc. Ce fut alors sans doute qu'il partit pour Londres, appelé par le roi d'Angleterre, qui admirait fort son talent. Il fit un long séjour dans la capitale britannique, où il exécuta, suivant Cornille de Bie, des œuvres si parfaites que nul n'aurait pu les éclipser. Il ne reparaît sur le journal de la ghilde qu'en 1642-1643, époque où il reçut un élève nommé Pierre Emont. A partir de ce moment, je n'ai plus trouvé aucun détail qui le concerne. Un fait singulier, c'est qu'il fut enseveli au bourg de Putte, dans le Brabant septentrional, sur le territoire hollandais, comme Jacques Jordaens. Il y a donc tout lieu de croire qu'il appartenait, comme lui, aux sectateurs persécutés de la Réforme et priait Dieu autrement que ne le permet l'Église catholique. On grava sur la tombe du proscrit l'épitaphe suivante :

Ci-gît Adrien Stalbemt, habile peintre,
mort le 21 septembre 1662,
et demoiselle Barbara van Delft, sa femme,
morte le 5 décembre 1663.
Vous qui passez,
daignez vous souvenir de nous.

La timidité mélancolique de cette prière trahit

l'inquiétude et l'abattement du malheur, ou tout au moins la tristesse des opprimés.

Un portrait de Stalbemt, peint par lui-même, se trouve dans la galerie du comte Louis de Firmian, à Léopoldskron, en Autriche. Bryan assure qu'il a gravé, et cite une estampe de sa main, les *Ruines d'une abbaye anglaise*, avec un pasteur et un troupeau.

Adrien ne s'est pas borné au paysage : il à traité aussi la figure; mais ses figures, autant que j'en puis juger par deux ou trois tableaux, sont la médiocrité même. Une image sur bois, qui se trouve au musée de Berlin, porte une signature et une date : *A. Stalbemt f. a.* 1622. Elle représente l'*Adoration des bergers* dans une grotte : Marie, saint Joseph, un groupe de pasteurs et de villageoises entourent le Christ nouveau-né : deux autres habitants de la montagne entrent par la gauche; une foule d'anges planent dans une gloire au dessus des personnages. Le bien et le mal se trouvent mêlés sur cette œuvre; mais elle pèche justement par les côtés essentiels. Le dessin et la couleur sont d'une égale mesquinerie; les types effacés manquent de lignes précises et de caractère. Seulement les figures ont beaucoup d'expression malgré leurs défauts, et l'immense flot lumineux, qui éclaire la scène de haut en bas, produit le meilleur effet.

Deux panneaux du même artiste, que possède le musée de Dresde, n'ont pas plus de valeur, mais fournissent une précieuse indication sur le maître qui dut lui apprendre à tracer la figure. Le premier, un *Festin des dieux* au sommet de l'Olympe, porte l'inscription suivante : *A. v. Stalbemt f. A*° 1622. Peint à

la manière de Henri van Balen, il dénote un bien moindre talent que ses ouvrages. L'exécution n'a pas la même finesse : les types sont plus vulgaires, les formes plus triviales. Ce banquet des dieux n'a rien de divin : partout se montrent les signes de la médiocrité. Le second tableau, le *Jugement de Midas*, offre aussi pour caractère dominant une mauvaise imitation de Henri van Balen.

Le paysage récemment acquis par le musée d'Anvers est d'une bien autre qualité. La manière de Patinir, chose étrange au dernier point, règne dans cette œuvre d'élite, peinte cent seize ans après la mort du vieux coloriste. Mais le temps a profité au maître, et pour la composition, et pour l'exécution. Le site est charmant. Par une arcade naturelle, que forment des hêtres centenaires, on aperçoit une pièce d'eau encadrée de verdure, au bord de laquelle s'élèvent un manoir gothique et un moulin. Par dessus le rideau du fond pyramide le clocher d'une église. La lumière inonde le bassin que précède le porche ténébreux. L'étang, qui se prolonge sous la voûte de rameaux obscurs, vient aboutir et dormir au premier plan. Le feuillé est d'une touche nette, vigoureuse, traité à la manière de Patinir, de Vinckenboons et de Paul Bril : des branches rousses et sombres forment contraste avec des branches vertes et claires. Une poésie forte et vraie transpire, en quelque sorte, de tout ce paysage, comme les émanations parfumées des bois. Les rameaux se profilent les uns sur les autres et se dessinent sur le ciel d'une manière admirable. La couleur, vive et forte, a le grain serré, la surface émaillée du quinzième et du seizième siècles.

Étrange souvenir d'une ancienne école, œuvre attardée au delà de toute vraisemblance, faite l'année même où s'éteignait le génie de Rubens!

Les personnages disséminés dans la forêt ont un caractère naïf, en harmonie avec la facture des végétaux. Comme l'espace est vaste, l'auteur y a mis en scène plusieurs fables d'Esope, *l'Ours et les deux Compagnons*, notamment, et *les Grenouilles qui demandent un roi*.

L'art du paysage devait cependant finir par abandonner cette forme archaïque, où l'emprisonnait la tradition. Josse de Momper avait déjà essayé de l'affranchir, mais son exécution imparfaite ne lui avait pas permis de réaliser son dessein. La tentative demeura flottante et vague, dans la région crépusculaire des projets avortés. Il s'en fallait bien cependant que Josse fût dénué de mérite. On le croyait né à Anvers, durant l'année 1580. Mais les recherches faites dans les registres baptismaux de la ville ont démontré qu'il avait dû venir au monde plus de vingt ans auparavant. Ils ne remontent pas au delà de 1560, et, dans l'intervalle de l'une à l'autre date, son nom ne figure sur aucun. Il était fils de Barthélemy de Momper, peintre et marchand de tableaux, né en 1535, qui fut sans doute son premier maître. Or, les registres de Notre-Dame constatent que sa fille Marie, le dernier enfant qu'il eut de sa femme Suzanne, reçut l'eau du baptême le 2 septembre 1560. Josse était donc né antérieurement, avait vu le jour, au plus tôt, en 1559. Des œuvres peintes par Barthélemy de Momper une seule trace nous reste : c'est une *Fête flamande*, exécutée en 1560, que Pierre van

der Borcht a gravée d'après lui. En 1580, il fut second doyen, en 1581 premier doyen de Saint-Luc; pendant cette dernière année, il écrivit lui-même la note suivante sur la liste des nouveaux agréés : *Josse de Momper, mon fils*. Le jeune homme devait avoir alors au moins vingt-deux ans. Le 4 septembre 1590, ayant pour témoins son père et le coloriste Gaspard van Hoolvelt, il épousa dans la cathédrale Élisabeth Gobyn, qui mourut le 23 décembre 1621 et légua trois florins à l'église Notre-Dame. Après son mariage, il reçut plusieurs élèves, dont les noms obscurs intéresseraient peu le lecteur. Le journal de la ghilde constate qu'il mourut de 1634 à 1635. Il entretenait des relations amicales avec presque tous les artistes de son époque : Pierre Brueghel le jeune, plusieurs Francken, David Teniers le vieux et Henri van Balen ont décoré ses tableaux de personnages. Van Dyck a gravé son portrait à l'eau-forte, Lucas Vorsterman le vieux au burin. Théodore Galle, Egbert van Panderen et Jean Visscher ont transporté sur le cuivre un certain nombre de ses compositions. Il en a lui-même reproduit quelques-unes.

Les œuvres de Momper, inconnues en France, ornent la plupart des galeries allemandes : le musée de Dresde, à lui seul, renferme six tableaux de sa main. Ils prouvent, comme les autres paysages de l'auteur, qu'il avait beaucoup voyagé dans les Alpes, que leurs immenses perspectives, leurs vallées prodigieuses, leurs chaînes sublimes avaient fortement impressionné son imagination. Il essaya de rendre ce qu'il voyait : il lutta contre l'espace sans bornes, il introduisit dans les tableaux un élément rebelle,

l'infini. Ses moyens d'exécution n'étaient pas proportionnés à sa tâche, mais il y avait dans sa pensée un rêve poétique, et ses efforts mêmes trahissent un sentiment original, dénotent un esprit d'initiative.

Le morceau exécuté par Josse, qu'on voit au musée d'Anvers, donne une idée juste de sa manière. La spacieuse vallée de l'Innthal s'y déroule. Le premier plan est brun, le second d'un jaune bistre, le troisième verdâtre et le quatrième gris : toutes ces couleurs se superposent et ne se fondent point, d'où il résulte que l'ensemble est dépourvu d'harmonie, que l'aspect général du tableau ne flatte nullement les yeux. Un immense massif de rochers occupe la droite; au tiers de la hauteur, on aperçoit à l'entrée d'une grotte l'empereur Maximilien Ier, le chasseur téméraire, et près de lui le montagnard qui le sauva, Oswald Zips, portant un costume vert; mais ce sont des figures microscopiques et indistinctes. Au bas des rochers à pic, nommés la muraille de Saint-Martin, se pressent des courtisans et des villageois, les uns debout, les autres agenouillés, tandis qu'un prêtre élève l'ostensoir et le montre, comme un emblème de salut, au prince en danger de mort. C'est la célèbre aventure, où faillit périr le plus imprudent des souverains (1).

Dans la chambre des marguilliers, à Notre-Dame d'Anvers, se trouve une composition analogue, mais mieux rendue, un vaste paysage d'un effet poétique, où des figures coquettes, précieuses, finement tou-

(1) Je l'ai racontée dans le douzième chapitre de mon livre intitulé *les Chasseurs de chamois*.

chées, de Henri van Balen, forment contraste avec la rude exécution et la fruste couleur de Momper.

La galerie peu visitée de Schleissheim offre aussi aux voyageurs un spécimen de son talent incomplet. Un vaste site des montagnes, un immense horizon y entraînent la vue dans le lointain ; si spacieuse est l'étendue où elle plonge, que les teintes grises et bleuâtres du vieil artiste cessent de déplaire, parce qu'elles semblent naturelles et justifiées par la distance. Un beau manoir féodal occupe, au second plan, le milieu d'une pièce d'eau ; sur le premier plan, on voit des arbres, des piétons, des voitures et autres accessoires, dans les tons bistres qu'aimait l'auteur.

Cette manière de peindre était, en somme, peu agréable, et il a fallu y renoncer. Elle manquait de transitions, de finesse, de moelleux. On a défini l'homme une intelligence servie par des organes : on peut dire que Josse de Momper avait un esprit poétique mal servi par son pinceau. Lorsqu'il mourut, le peintre qui devait inaugurer la manière définitive montrait déjà ce qu'il était capable de faire. La place de Josse se trouvait prise par avancement d'hoirie.

CHAPITRE XXXVIII

LES INDÉPENDANTS

JACQUES D'ARTHOIS donne au paysage sa forme définitive. — Né à Bruxelles, il étudie la nature dans la forêt de Soignes. — Terrains, sites, végétaux de cette grande forêt et des environs de Bruxelles. — Jacques d'Arthois les a constamment reproduits. — Souplesse, vigueur et poésie de son style. — Précieuse qualité de ses ouvrages, le caractère. — Symbolisme de la nature. — Les plantes, les animaux, les objets divers et les scènes du monde physique ont tous un caractère moral et intellectuel, — Les artistes doivent le reproduire sous peine d'insignifiance. — Œuvres capitales de Jacques d'Arthois. — Son influence sur Ruisdael. — Il forme les deux HUYSMANS, CORNEILLE et JEAN BAPTISTE. — Renseignements inédits. — Noble style du couple anversois. — Oubli profond dans lequel on a laissé tomber Jean Baptiste, qui égalait au moins son frère. — Admirables toiles de l'un et de l'autre. — Injuste discrédit de leurs tableaux : prix minimes qu'on en donne dans les ventes.

Vers l'année 1630, les paysans et les promeneurs qui traversaient la forêt de Soignes, près de Bruxelles, rencontraient souvent un jeune homme

assis sur une butte, une souche ou un tronc d'arbre abattu, qui tantôt crayonnait, tantôt peignait une vue d'après nature. Il avait un type aux lignes régulières, le nez bien fait, de grands yeux, une bouche énergiquement dessinée, une belle figure, en un mot, encadrée de longs cheveux qui flottaient sur ses épaules, ondoyant et se bouclant à leur guise. A ce visage il manquait seulement une pointe de finesse et un éclair de volonté. Dans un monde où il faut sans cesse lutter contre la haine, la ruse, l'envie et l'injustice, un homme qui a une expression naïve semble un homme incomplet, un chevalier désarmé. Comment pourra-t-il prévoir les embûches, se défendre au milieu du combat et défendre les siens? L'artiste laborieux qui peignait soit les détails, soit les perspectives de la grande forêt brabançonne, portait le costume de la bourgeoisie au dix-septième siècle, une souquenille attachée par de nombreux boutons, des manchettes plissées, un col rabattu et noué par un cordon garni de houppes blanches, une cape enfin, bordée aussi d'un rang de boutons.

Ce jeune homme amoureux des grands arbres, des frais buissons, des vertes clairières, se nommait Jacques d'Arthois. Dans son amour sincère et patient de la nature, il allait fonder une nouvelle école de paysage, une école toute flamande, ne devant rien aux maîtres hollandais, sortie, comme leur manière, de l'observation des choses et d'un sentiment personnel.

Jacques d'Arthois (il écrivait ainsi son nom) avait vu le jour à Bruxelles en 1613. On ne possède aucun renseignement sur sa famille. Le 11 janvier 1625, il

entra comme élève dans l'atelier de Jean Mertens, peintre si obscur maintenant qu'on cherche en vain dans tous les livres quelques détails qui le concernent. Son apprenti devint membre de la corporation de Saint-Luc, à Bruxelles, le 3 mai 1634. Il passe donc à tort pour avoir été le disciple de Jean Wildens, qui habitait Anvers. Peut-être eut-il quelques rapports avec lui, peut-être lui demanda-t-il des conseils; mais il forma lui-même son talent, sous la direction de la nature. Les arbres, les halliers, les terrains sablonneux, les grands horizons de la forêt de Soignes furent ses vrais instituteurs. Cette forêt, qui par le bois de la Cambre, atteint les murs de Bruxelles, et qui était alors bien plus vaste, occupe un sol accidenté. On trouve là en petit des effets de montagnes, des côtes abruptes, des ravins aux tons dorés, de grands étangs où sommeille le nénuphar, des chênes, des ormes, des frênes centenaires et de la plus belle prestance. Les vallons de Groenendale, de Tervueren et de Boisfort, avec leurs nappes d'eau, avec leurs charmants villages, sont des sites admirables, des paysages tout faits, que la nature semble avoir combinés exprès pour les artistes. Jacques d'Arthois le comprit et fouilla ces amples bocages, ces vieilles retraites aux tons d'émeraude, comme une vaste collection d'études et de motifs.

Le petit village d'Ixelles même, qui touche à la capitale du Brabant, devenait pour lui une source d'inspirations. Il se groupait à l'est d'un étang, au fond d'une vallée. Trois longues pièces d'eau, se déversant l'une dans l'autre, recevaient les pluies qui

se précipitent en flots troublés le long des collines. Des aunes, des charmes et des peupliers, bordant les rives, formaient alentour une draperie de feuillages. Plusieurs troupes de cygnes voguaient, parmi les nénuphars, sur ces lacs en miniature. Cà et là une guinguette flamande animait le rivage; de ces bosquets garni de tables, l'œil embrassait tout le vallon. Assis sous leurs frais rameaux, on voyait fumer devant soi les maisons d'Ixelles, escaladant une partie du côteau méridional, ou les couples amoureux naviguer dans des barques de louage. On y passait, durant la semaine, des heures charmantes à regarder le soleil jasper les arbres de ses rayons obliques, leurs feuilles scintiller et frémir, comme poursuivies d'une inquiétude perpétuelle, et le vent promener la brume sur le paysage, ainsi qu'un voile transparent. Hélas! le goût de la symétrie, la fureur d'embellissement prétendus, qui dominent l'univers, ont effacé ou vulgarisé ces douces images! On a comblé les étangs, ouvert de larges chemins, pratiqué des remblais énormes. Une régularité prosaïque et fastidieuse a chassé la poésie d'autrefois.

Mais quelques tableaux de Jacques d'Arthois la rappellent. Voyez cette suite d'étangs, que séparent de minces chaussées. Des bouleaux qui s'élèvent à droite, un hêtre et un frêne qui montent à gauche, encadrent, pour ainsi dire, les nappes tranquilles. Un ciel nuageux et mélancolique assombrit le paysage; le vent retrousse les branches et les feuilles de quelques arbres situés au second plan. Un peu plus loin, le toit d'une chaumière, que blanchissent des tons orageux, se détache sur une nuée obscure :

la bise chasse la fumée qui s'exhale de l'âtre et qui entraîne avec elle l'imagination du spectateur. D'où vient cet effet poétique, infailliblement produit, et dans la nature et dans les tableaux, par de blanches spirales ou des banderolles de vapeurs, montant parmi les feuillages ou ondoyant à travers le ciel? Pourquoi ces flocons légers emportent-ils notre esprit vers le lointain horizon? Des sylphes au vol gracieux nous feraient-ils éprouver une attraction plus puissante? Lourde créature fixée à la terre, l'homme semble toujours regretter les ailes de l'oiseau, vouloir fuir avec les nues dans l'espace sans bornes (1).

Nous sommes maintenant au bord de la Vuer, petite rivière qui naît sous les ombrages de la forêt de Soignes et la traverse. Des arbres majestueux, plusieurs fois séculaires, dominent ses flots bucoliques. Elle serpente au fond du tableau, et des collines bleuâtres ferment l'horizon. De grands nuages dorés flottent dans le pâle outremer du ciel. Des villageois en gaîté, revenant d'une noce ou d'une kermesse, précédés par un joueur de cornemuse, dansent ou cheminent le long d'une route qui aboutit au premier plan. On attribue ces figures à David Teniers le jeune, mais elles sont si rudement peintes qu'on pouvait s'abstenir de leur inventer une illustre origine (2). La toile est magnifique, d'une couleur

(1) Ce tableau, qui appartenait à M. Merighi, amateur italien, fut mis en vente rue Drouot, le 15 mai 1858, et retiré par le propriétaire.

(2) Musée de Bruxelles, n° 100. Signé : *Jacques d'Arthois.*

chaude, vive et moelleuse, que nul paysagiste n'avait encore obtenue dans l'école flamande.

Le site change, l'attrait ne diminue pas, et la grande forêt brabançonne, où devait résonner plus tard le canon de Waterloo, dresse toujours devant nous ses dômes de feuillages. Elle occupe ici une plate-forme naturelle, qui porte un village et commande un étang. Une grande route aux tons ocreux s'échappe de ses antres verdoyants et longe la pièce d'eau. De ce lieu découvert le spectacle est magique : on a devant soi la nappe tranquille, réfléchissant les végétaux de ses bords, le pâle azur du ciel et les nuages blonds qui le traversent mollement. Quelques oiseaux y planent d'une aile légère. A gauche, au bout d'une prairie en terrasse, sillonnée d'un réseau de petits chemins, on aperçoit le village et sa grande église aux flèches acérées, puis, dans le lointain, à l'horizon, une bande de collines. Un seigneur et sa dame, suivis de leur enfant et d'une servante, font halte en cet endroit, et le promeneur enthousiaste montre à sa femme le poétique et moelleux tableau, bien digne de son attention (1).

Ainsi travaillait Jacques d'Arthois, le fondateur du paysage moderne. Il avait une manière de rehausser, d'animer, d'égayer les vues champêtres, que l'on ne connaissait pas avant lui, ou dont les images rustiques de Pierre Paul offrent seulement quelques exemples, dans le vigoureux morceau du Louvre notamment, que couronne et illumine un arc-en-ciel, et dans cette matinée brumeuse, où le

(1) Musée de Bruxelles, n° 103.

soleil diapre les vapeurs et la campagne de tons si magnifiques. A la monotonie de Paul Bril, de Roland Savery, de Wildens, de Van Uden et de Momper, Jacques substitua une opposition et une variété de couleurs, qui vivifièrent ses toiles. Des feuillages sombres, ou empourprés par l'automne, y contrastent poétiquement avec des terrains sablonneux, avec des eaux dormantes ou des rivières éclairées, avec de bleuâtres lointains, avec des ciels d'un profond azur, que traversent des nuages aux flancs d'or. Il diversifia les tons comme les couleurs, opposa les teintes fortes aux nuances pâles, de moelleux glacis à des touches énergiques. Le relief des objets, la vigueur de l'ensemble, la justesse de la perspective frappent de loin le connaisseur.

Une précieuse qualité distingue en outre ses paysages, le caractère. Les vues agrestes ne flattent pas seulement les yeux; elles parlent à l'esprit un langage qui en augmente beaucoup l'effet et la valeur. Le peintre a suivi à cet égard les indications de la nature. Les objets, les phénomènes de la campagne ont tous une expression morale et un sens intellectuel, en sorte que leur caractère n'est pas une illusion du spectateur, une simple apparence, mais un attribut positif. Une note aiguë et une note grave, un son doux et une clameur stridente, un mouvement brusque et un mouvement mesuré, une marche directe et une marche oblique, une sombre forêt de sapins et une forêt de hêtres aux tons clairs, un fleuve silencieux et un torrent qui gronde à travers les rochers, n'ont pas la même expression morale. Certaines montagnes sont gaies, riantes, aimables,

pour ainsi dire, et parées de leur verdure comme d'un habit de fête; d'autres sont terribles, menaçantes, ou mornes, lugubres comme des Titans foudroyés. On les personnifie malgré soi. Toutes expriment la force et en donnent l'idée. L'expression des objets matériels est si évidente qu'elle les métamorphose en symboles. Un lac des montagnes, dans son bassin protégé par les hauteurs, offre l'image du calme et de la sérénité; une mer obscure ou livide, furieuse, bondissante, écumante, figure très bien la haine, la rage, les convulsions du désespoir. Quelle suave mélancolie inspire une lune d'automne, couchée mollement au bord d'un nuage, avec ces attitudes de navire échoué que prend l'astre mystérieux pendant la dernière partie de son cours! Les plus belles fleurs, les végétaux les plus remarquables ont aussi dans leur port, dans leurs formes, dans leurs couleurs et même dans leur parfum, une expression morale. Quant aux animaux, c'est manifeste : le tigre, le crapaud, la tourterelle, le serpent, l'agneau, le renard, le hibou, la grive, le paon, le rossignol servent d'emblèmes en toutes les langues. Et le paysage, que d'idées, que de sentiments il éveille, depuis le frais vallon où serpente un ruisseau bordé de plantes humides, jusqu'aux nappes embrasées des solitudes africaines; depuis les plateaux où dort l'ombre veloutée des bois, jusqu'aux rudes falaises constamment battues par les vagues! Eh bien, les plus grands paysagistes, les plus grands naturalistes du pinceau, pour employer une locution moins restreinte, sont les maîtres qui saisissent le mieux, qui rendent avec le plus de force et d'exactitude le sens

voilé des choses, qui donnent à leurs ouvrages le plus de caractère et font sur le spectateur la plus vive impression morale.

Il faut que devant cette cabane isolée, au bord d'une eau lente et presque immobile, à côté des grands saules dont les rameaux projettent sur son toit une ombre mélancolique, on éprouve un désir de recueillement, la joie sourde et amère de l'homme blessé par l'injustice, l'envie, la trahison ou l'ingratitude, qui cherche un asile pour y laisser couler en paix le sang de son cœur; il faut que devant cette fraîche campagne, devant ce chemin creux et ces blés d'or, on soit comme pénétré par un sentiment profond de la vie agreste et par le souvenir des heures charmantes que l'on a passées au milieu de la nature. On a pris place sur la mousse, à la lisière d'un bois, parmi les branches d'une vieille cépée, qui se projettent en corbeille. De grands chênes balancent leur feuillage au dessus de votre tête, des buissons frémissent à quelques pas, et, derrière vous, la forêt soupire ses vagues mélopées. Le seigle et le froment couvrent toute la campagne, interrompus seulement par les lignes obscures des sentiers. Par delà cet océan d'épis entremêlés de bluets et de coquelicots, vous apercevez au loin la flèche d'un village et le sommet des toitures. La cloche tinte dans le monument rustique, la cigale l'accompagne de son aigre complainte, des flots de lumière inondent le ciel et dorent les moissons agitées par la brise. Vous êtes seul, le vent effleure votre visage : vous vous oubliez, pour vous identifier avec les objets d'alentour. Il vous semble bruire avec la forêt, ondoyer avec

les chaumes, resplendir avec le soleil, bourdonner avec l'insecte : on dirait que votre âme anime toute la nature, ou que la nature a pénétré jusqu'au fond de vous-même.

Quand un paysage, une scène rustique, peinte ou gravée, que le sujet en soit vaste ou restreint, ne cause et ne trahit pas d'émotion, ne jette pas dans la rêverie, ne contient pas un sens poétique, l'œuvre a une minime valeur. Son indécision, pour ne pas dire son insignifiance, atteste la médiocrité de l'artiste. Ses nerfs n'ont pas vibré, son imagination est restée froide; il n'a rien aperçu derrière les objets, sous la surface des choses; il a pris sa palette, sans avoir rien à dire. Qu'importe, dès lors, cet assemblage de couleurs (1)?

Comme Everdingen, le disciple de Roland Savery, Jacques d'Arthois sut mêler son cœur et son esprit aux formes de la nature, employer les objets extérieurs à rendre ses émotions intimes. Il parcourt toute la gamme du sentiment, depuis la gaîté jusqu'à la mélancolie. Le musée de Lille possède un tableau de sa main qui respire la joie et la séré-

(1) Le symbolisme de la nature a frappé l'intelligence lucide de Jouffroy. « Tous les objets et tous les phénomènes naturels, dit-il, ont un sens : ils expriment. Mais le sens qu'ils ont n'est pas toujours intelligible pour nous; nous ne comprenons pas toujours ce qu'ils expriment : il y a beaucoup d'objets que nous n'étudions pas assez. Un arbre qui ne dit rien du premier coup d'œil, quand nous l'examinons quelque temps, nous commençons à voir qu'il n'est pas sans expression. Les artistes trouvent de l'expression dans le moindre objet, du sens où nous n'en pouvons pas découvrir. » (*Cours d'esthétique*, 22e leçon.)

nité (1). De grands arbres environnent un étang où se réfléchit leur verdure. Une famille est venue se divertir au bord de l'eau, et deux jeunes gens y pêchent. Sur la gauche tourne un chemin bordé de buissons. Dans le lointain, un rideau de collines bleues forme le genre d'horizon que le peintre affectionnait, puis un ciel d'un azur moins prononcé, où flottent des nues d'un jaune pâle, étend son dais léger sur la scène rustique. Des ombres très fortes rehaussent les parties lumineuses. Il y a là une disposition particulière, un ensemble de lignes et de couleurs, que Jacques d'Arthois aimait avec passion et que lui ont empruntés les deux Huysmans.

Chez M. Courtin, à Valenciennes, on admire un très beau paysage du maître bruxellois, qui offre les mêmes combinaisons techniques, mais relevé par le style noble, dont les deux Huysmans, ont aussi hérité. A gauche, un massif d'arbres jeunes encore borde une flaque d'eau, où un cavalier fait boire sa monture; à droite s'élèvent des arbres plus grands, qui projettent leurs sommets en corniche et que leurs troncs grisâtres signalent comme des platanes. Entre les deux groupes un chemin, puis une autre flaque d'eau, dans lequel se réfléchit le ciel bleu, avec ses nuages blancs. A l'horizon lointain sommeille une colline d'azur. Le coloris sombre et ferme contribue à donner au site un air frappant de gravité.

Jacques d'Arthois, si oublié après sa mort, ne fut pas méconnu de son vivant. « Tous les mérites de la peinture, dit son contemporain De Bie, étincellent

(1) N° 54.

dans les ouvrages que notre D'Arthois sait tracer d'après nature, où l'œil d'un connaisseur peut observer une manière tout à fait originale. La muse doit faire bien haut l'éloge d'un artiste qui peint admirablement les bois, les prairies et les champs cultivés, le premier de notre siècle pour les arbres aux spacieux rameaux, pour retracer la campagne et les vieilles futaies. » Malgré son air naïf, D'Arthois sut très bien tirer parti de ses ouvrages. « Ce peintre gagna beaucoup d'argent, dit Campo Weyerman, car il exécutait avec rapidité, savait faire des conditions avantageuses et presser le paiement de ce qui lui était dû; il n'a pourtant presque rien laissé. Beaucoup de princes et de personnages considérables venaient le voir, et il tenait à les héberger noblement : mais là où le vent pousse la flamme, les feuilles sèchent vite et les fruits tombent (1). » Aussi D'Arthois peignait-il en collaboration avec le riche Gaspard de Crayer. Le musée de Bruxelles renferme un morceau qu'ils ont exécuté ensemble (2). Saint Hubert, agenouillé devant le cerf miraculeux, sur la lisière d'un bois, prie d'un air naturel et ingénu. Des arbres magnifiques et du plus grand caractère déploient leurs branches au dessus de lui; par dessous leurs ramées, on aperçoit au loin une plaine bleuâtre. Ce qui donne principalement de la valeur au tableau, c'est le travail du paysagiste, c'est le massif de verdoyants colosses.

(1) *De Levenbeschryvingen der nederlandsche konstschilders*, tome II, page 111.

(2) N° 179.

D'Arthois peignait aussi avec un autre coloriste devenu très opulent, Gérard Zeghers; le musée de Vienne possède un ouvrage qu'ils ont traité en commun : au milieu d'une splendide campagne, où se mêlent les eaux, les bois, les prairies, saint Stanislas Kostka, élu du Seigneur que je connais très peu, reçoit l'hostie des mains d'un ange pendant un voyage à Rome. Dans un vieux catalogue du Belvédère, publié en 1796, par Joseph Rosa, directeur de la galerie impériale, justice est rendue au talent de Jacques D'Arthois : « Comme paysagiste, il peut être comparé aux plus grands maîtres, Titien, Claude, Gaspard Dughet, si même il ne les éclipse par son coloris et par la variété de ses effets lumineux. On voit de sa main, dans les Pays-Bas, une foule de tableaux, dont la perfection émerveille les artistes et les connaisseurs (1). » Le dix-huitième siècle, à en juger d'après cet éloge, semblait revenir sur le compte de Jacques d'Arthois et l'apprécier enfin à sa valeur. Le prince Charles de Lorraine, gouverneur de Belgique, avait réuni dans son palais dix-neuf toiles du maître. Ses qualités supérieures n'ont point échappé à Descamps : il loue sa grande manière, les belles formes, les attitudes de ses végétaux, la variété, la légèreté des ciels qui couronnent ses paysages.

David Teniers, demeurant près de Bruxelles,

(1) Le tableau de saint Stanislas a un pendant, que le même livret décrit ainsi : « Un grand et beau paysage; saint François Borgia y mène un de ses compagnons vers une chapelle, d'où s'élance un rayon qui les éclaire tous deux. Très bien peint, sur toile. »

devint, dit-on, l'ami intime de Jacques d'Arthois; il aimait sa façon de peindre, et souvent il introduisit des figures dans ses images pastorales, ou retoucha celles que l'hôte des frais taillis avait ébauchées.

L'artiste bruxellois mourut en 1665 (1) : il n'était âgé que de cinquante-deux ans. Ses habitudes somptueuses l'avaient fait tomber dans la gêne.

La largeur de sa touche lui a peut-être nui auprès des personnes accoutumées aux nombreux détails de l'école hollandaise. Ayant le travail facile, aimant la dépense, il expédiait l'ouvrage, quand il voyait baisser les fonds dans sa caisse. Il en résulte qu'un certain nombre de ses toiles sont rudement brossées, ont un aspect décoratif; mais on ne doit point juger le maître habile d'après ces œuvres inférieures, qui trahissent la hâte et la négligence. Il faut l'étudier dans ses belles pages : il y distribue en grandes masses son coloris plein de vigueur et d'originalité; il oppose avec un art infini la terre, l'eau, la verdure et le ciel; il choisit les sites avec un goût parfait.

Ce libre chercheur, qui a formé les deux Huysman, n'a-t-il exercé aucune action sur le talent de Ruisdael, marié en 1665, enseveli le 15 novembre 1681, né on ne sait à quelle époque, mais une vingtaine d'années après Jacques d'Arthois? Une compa-

(1) Cette date rend très curieux le passage où Descamps affirme que Pierre Bout et Théobald Michau ont orné de personnages les sites de Jacques d'Arthois : Pierre Bout fut tenu sur les fonts de baptême, le 5 décembre 1658; Théobald Michaud vit le jour à Tournay en 1676.

raison immédiate, que le musée de Bruxelles facilite, semble résoudre la question. Juste en face du n° 103, que nous avons décrit plus haut, se trouve un paysage *signé* de Ruisdael, avec figures d'Adrien van de Velde. Eh bien, c'est la même manière de peindre les troncs d'arbres et les feuillages, de disposer et de traiter les seconds plans; c'est le même ton de coloris. Pour le ciel et pour les eaux, Jacques d'Arthois a la supériorité : ses nues sont infiniment plus vraies, plus légères; ses nappes liquides reflètent mieux la nappe d'azur et les végétaux; ses terrains mieux éclairés se transforment en or sous les rayons du soleil. La même collection renferme un élégant paysage dû à Renier de Vries, élève de Ruisdael (1); la facture est tellement pareille au style de Jacques d'Arthois qu'on pourrait le lui attribuer sans aucune invraisemblance. Il était important de signaler ces origines, qui ont échappé à tout le monde.

Ainsi la Flandre a contribué de deux manières à former le talent de Ruisdael, par Roland Savery, maître d'Everdingen, dont le paysagiste hollandais fut le disciple, et par Jacques d'Arthois, qu'il a certainement connu et apprécié.

Avant de quitter le peintre flamand, nous indiquerons deux tableaux de sa main que possède le musée de Dresde (2); tous deux méritent les plus grands éloges. Sur le premier serpente une avenue, formant à droite la lisière d'un bois et partant d'un carrefour, où circulent des piétons et des cavaliers;

(1) N° 344. Signé du monogramme de l'auteur.
(2) N°s 1011 et 1012.

à gauche s'élève un taillis; un bleuâtre lointain azure l'intervalle. Le souffle humide de l'automne a empourpré ou doré les feuillages. L'extrême vigueur du coloris suffirait pour provoquer l'attention, captiver le regard et trahir le pinceau d'un artiste éminent. Le second paysage ne le cède en rien au premier : on y voit un chemin dans une antique forêt, un chariot qui le parcourt, un étang, des arbres touffus, une éminence aux tons d'ocre; partout on admire la force, la beauté de la couleur. Une expression de calme et de solitude répand sur le tableau sa tranquille poésie. On doit regretter que le Louvre ne renferme aucune toile d'un maître si habile.

Corneille Huysmans, son élève et son imitateur, ayant acquis une célébrité européenne, l'a masqué aux regards des historiens. On lui administra le baptême dans la cathédrale d'Anvers, le 2 avril 1648. Son père, qui se nommait Henri, était un architecte distingué; sa mère s'appelait Catherine van der Meyden. Ayant perdu le premier de bonne heure, un oncle chargé de sa tutelle le plaça comme élève chez Gaspard de Witte, peintre de paysages (1). Né cinq ans après Jacques d'Arthois, Gaspard l'imitait, et Huysmans jugea utile d'aller trouver, à

(1) Il avait été baptisé dans la cathédrale d'Anvers le 23 août 1618. Après avoir terminé son noviciat, il fit un long séjour en Italie et en France, de sorte qu'il fut seulement admis dans la corporation de Saint-Luc en 1650, comme fils de maître. Devenu membre de la confrérie des célibataires le 14 novembre 1655, il se maria le 15 octobre 1658, avec Élisabeth Jacobs. Il mourut entre le 18 septembre 1680 et le 18 septembre 1681. On ne lui connaît qu'une fille, nommée Martine, baptisée à Notre-Dame le 18 août 1659. Le musée d'Anvers possède

Bruxelles, le maître de son maître. D'Arthois lui fit copier pour lui, pendant quelques années, des plantes, des terrains, des perspectives dans la forêt de Soignes. Quand il eut terminé son apprentissage, il alla étudier sur les bords de la Meuse, près de Dinant et de Namur, vers 1675. Van der Meulen l'y rencontra et fut si charmé de son talent, qu'il voulut l'attirer en France, le mettre au service de Louis XIV. Admirant beaucoup sa manière, il lui montrait à l'horizon une brillante destinée ; mais Corneille n'accepta point ses propositions. En vain il les renouvela dans des lettres écrites de Paris : le jeune Flamand, qui ne savait pas le français et ne voulait pas l'apprendre, se retrancha toujours derrière ce grave obstacle. Son portrait prouve, du reste, qu'il devait avoir des goûts simples et tranquilles, un esprit dénué d'ambition. Sa tête rustique, au front bas, au long nez, au long menton, aux grands yeux indolents, aux sourcils très marqués, rappelle le type du mouton : il y avait une frappante analogie entre le caractère de son visage et la nature de ses travaux. Ses blonds cheveux tombaient de toute leur longueur sur ses épaules, les Flamands du dix-septième siècle ayant eu le bon esprit de détester les perruques et de laisser croître leur chevelure, pour imiter la mode française,

deux tableaux de sa main, qui suffisent pour l'apprécier. L'un (n° 565) est une jolie vue champêtre, où règne le style de Jacques d'Arthois ; l'autre (n° 566), un paysage historique avec figures à la Poussin. L'auteur a hésité entre deux manières différentes, presque opposées, indécision qui le classe parmi les hommes médiocres. Le manque de lumière, autre signe de médiocrité, donne un aspect terne et triste aux deux toiles ; elles seraient agréables sans ce défaut essentiel.

au lieu de l'adopter. Le modeste costume de la bourgeoisie, que le théâtre a rendu familier à tout le monde dans les pièces de Molière, augmentait son expression de bonhomie et d'ingénuité. Qu'aurait-il été faire, dès lors, dans la cour somptueuse et prétentieuse de Louis XIV?

Une circonstance fortuite ou l'amour lui fit choisir pour résidence la ville de Malines : il y épousa dans l'Église Notre-Dame, le 26 janvier 1682, Anne Marie Scheppers, fille de Pierre Scheppers et de Claire van Kerkhove. Elle avait trente ans déjà, puisqu'elle était venue au monde le 2 janvier 1652. Il en eut seulement deux fils et deux filles, maigre postérité pour un homme des Pays-Bas : le premier enfant, Pierre Balthazar, fit son entrée dans ce monde de misère le 6 janvier 1684, et fut baptisé le lendemain à Notre-Dame; il mourut, bien jeune encore, à Anvers, le 1er novembre 1706 (1). Son père y demeurait depuis quatre ans, et s'était fait recevoir, cette année même, dans la corporation de Saint-Luc, pour avoir le droit d'exercer librement sa profession. Dix ans après, les conseils d'un ami le décidèrent à retourner dans la ville de Malines, où il termina sa carrière

(1) Voici les noms des autres enfants et l'époque où ils virent le jour :

2. Marie Madeleine, baptisée à Notre-Dame de Malines le 14 juillet 1685, morte dans la même ville le 10 juin 1756, enterrée à Saint-Rombaud le 12.

3. Jean Baptiste Huysmans, né dans la nuit du 1er février 1689, baptisé le 2 à Notre-Dame.

4. Marie Thérèse Huysmans, née le 22 septembre 1691, baptisée à Notre-Dame le 23.

le 1er juin 1727, âgé de 79 ans. Il fut enterré dans l'église Saint-Jean, devant le chœur, sous la dalle tumulaire de la famille De Lange, où on grava pour lui cette épitaphe :

A la mémoire
de l'honorable Corneille Huysmans,
né d'une famille anversoise,
peintre excellent de vues agrestes et de scènes bucoliques,
qui pratiqua son art avec tant de goût
que les plus habiles ne considèrent point ses ouvrages
sans une émotion respectueuse
et qu'on essaiera vainement de les égaler (1).

La femme de Huysmans, Anne Marie Scheppers, lui survécut longtemps : elle ne mourut que le 26 mars 1744, âgée de 92 ans, ce qui donne lieu de penser qu'elle ne mourut pas de chagrin. L'artiste avait légué à sa première fille (l'autre mourut, je crois, en bas âge) une belle collection de tableaux peints par lui. On connaît une gravure de sa main, représentant un paysage orné d'un piédestal : il est exécuté d'une pointe habile et d'une façon très nette. On y voit le monogramme du peintre, un C et une H entrelacés.

« Il enrichit lui-même les sites qu'il a retracés de figures et d'animaux, dessinés avec une correction remarquable dans un talent entièrement consacré

(1) **D. O. M. et memoriæ spectabilis viri Cornelii Huysmans, domo Antwerpiani, ruralium prospectuum et rei bucolicæ Pictoris primarii, qui artem adeo eleganter excoluit, ut peritissimi eam non sine quodam horrore suspiciant et cuncti frustra imitentur.**

au paysage, dit le critique Deperthes : aussi partagea-t-il avec un petit nombre de peintres l'avantage d'avoir pu alternativement orner de beaux fonds diverses compositions historiques, et vivifier les œuvres de quelques paysagistes par des personnages qu'il y a mis en action (1). »

Corneille Huysmans avait un frère, maintenant ignoré de tout le monde, qui ne lui cédait sur aucun point, qui l'éclipsait même, comme on le verra tout à l'heure, par un majestueux sentiment de la nature. Né aussi à Anvers, il reçut dans la cathédrale (quartier sud), le 7 octobre 1654, les prénoms de Jean-Baptiste; il mourut en 1711, sans avoir quitté sa ville natale et sans s'être marié. Plus jeune que son frère, ayant débuté plus tard, il abandonna seize ans plus tôt la carrière où il avait brillé. Il occupa donc moins longtemps les amateurs. Pour le distinguer de Corneille pendant sa vie, on l'appelait Huysmans d'Anvers, et on appelait Corneille *Huysmans de Malines*. Quand il fut mort, on continua de désigner ainsi l'aîné, pendant qu'on oubliait le cadet, et cette locution s'est transmise jusqu'à nous, dépourvue du sens que les contemporains y attachaient. Les uns, par suite, croient le peintre né à Malines; les autres écrivent : « Huysmans dit de Malines, bien qu'il ait vu le jour à Anvers; » mais ils ne savent pas d'où vient cette expression et n'en indiquent pas l'origine. Huysmans le jeune s'est trouvé en face de la postérité dans la même situation que Hubert van Eyck et a éprouvé le même sort; Hubert ayant précédé son

(1) *Histoire de l'art du paysage*, pages 477 et 478.

frère de quatorze ans sous la dalle funèbre, Jean hérita de sa gloire et le masqua derrière lui; Corneille Huysmans, décédé seize ans après Jean-Baptiste, a sans le vouloir confisqué tous ses travaux et aboli son souvenir. Exemple curieux d'injustice et d'erreur, qui montre, une fois de plus, comment on a écrit jusqu'à nos jours l'histoire de la peinture (1).

Corneille Huysmans doit à son maître Jacques d'Arthois presque tous ses effets et presque toute sa renommée. Le caractère de sa couleur, le choix de ses sites, les hautes futaies qui ombragent ses tableaux, les terrains ocreux qui forment contraste avec la verdure et le ciel, ses lointains bleuâtres, ses poétiques échappées de vue, il les a empruntés au maître bruxellois. Les œuvres de celui-ci étant très rares en France, on n'a pu y constater les obligations de l'élève. Seulement l'exécution de Huysmans est plus soignée, plus délicate, plus magistrale, en un mot, et sa couleur plus riche.

(1) Marie Madeleine, la première fille de Corneille Huysmans, épousa, dans la cathédrale de Saint-Rombaut, à Malines, le 13 août 1725, avec dispense ecclésiastique, pour cause d'affinité au second degré, Jean Jacques van Goorlaecken, baptisé à Saint-Rombaut le 11 mars 1685, veuf en premières noces de Marie Madeleine Scheppers (qu'il avait épousée dans la même église le 30 mars 1710), laquelle était née à Malines le 7 décembre 1678 et mourut le 7 février 1724, vers six heures du matin.

Marie Madeleine et Jacques van Goorlaecken eurent un seul enfant, Madeleine Catherine, baptisée à Saint-Rombaut le 28 juin 1726, morte le 27 décembre 1784 et enterrée dans le cimetière de l'église Saint-Jean. Quoiqu'elle eût été mariée deux fois, elle ne donna le jour à aucun héritier : la famille Huysmans paraît s'être éteinte avec elle, sa tante et ses oncles n'ayant point non plus laissé de postérité.

Dans l'église Notre-Dame de Malines, derrière le maître-autel, on admire un de ses chefs-d'œuvre. Il a toute la grandeur du Poussin, avec plus de naturel. Le soleil couchant le dore de ses calmes rayons ; les les bois, les champs, les collines ressortent dans un clair-obscur merveilleux. Les disciples d'Emmaüs prennent leur repas sur la gauche du tableau : le monument à jour, qui les environne, laisse apercevoir toute la campagne. On croit sentir la fraîcheur du soir et participer au calme profond de la nature, dans les heures sereines du crépuscule.

Le Louvre possède quatre ouvrages de Huysmans ; ils ont malheureusement poussé au noir, l'impression de la toile étant vicieuse, ou les tableaux ayant été vernis, dévernis, frottés et nettoyés sans mesure, à tel point que les lignes mêmes ont fini par devenir confuses. On ne peut donc en apprécier que la composition et l'aspect général, qui ont une grande tournure. Les spacieux terrains déployés sur deux tableaux de Van der Meulen, la *Prise de Dinant* et la *Prise de Luxembourg*, sont attribués à Corneille. La facture et la couleur ont en effet une incontestable analogie avec sa manière. La première ville ayant été conquise en 1675, l'œuvre fut peinte cette année ou l'année suivante, époque où durent se rencontrer dans le pays Van der Meulen et le jeune Huysmans. Il se pourrait donc que le paysage ait été fait par le dernier coloriste ; il se pourrait aussi que le protégé de Louis XIV, vivement frappé de son noble style, l'eût imité sur-le-champ, avec la rapide assimilation d'un habile praticien. Le second ouvrage autorise cette hypothèse. Luxembourg ne tomba entre les

mains des Français que le 3 juin 1684; pour que le site et la ville fussent reproduits par Corneille Huysmans, il aurait fallu que Van der Meulen le chargeât d'en aller prendre une vue d'après nature, de la peindre ensuite et de lui envoyer la toile, ce qui aurait nécessité au moins une entrevue dont il ne reste aucun témoignage. Cette collaboration n'aurait pu avoir lieu sans que les deux maîtres se fussent entendus.

Le musée de Bruxelles contient un paysage de Huysmans, qui a tourné au noir, comme ceux du Louvre. Entre deux éminences couronnées d'arbres s'ouvre une vallée obscure, indistincte, que termine au loin un port de mer, entouré, abrité par des collines rocheuses. Un ciel d'un bleu très sombre, parsemé de nuages très blancs, occupe l'intervalle des feuillages et le fond de la perspective. A droite s'éboulent des terrains ocreux, déchirés par les pluies, dorés par la nature, où percent çà et là des roches aiguës. Dans les ténèbres qui envahissent la toile, on admire encore le grand caractère du paysage.

La collection publique de Hanovre en possède un que la nuit a respecté, quoique des teintes obscures l'aient un peu assombri. Des arbres majestueux, dorés et empourprés par l'automne, montent dans un ciel clair dont ils masquent la plus grande partie : des nues légères y flottent comme de blancs radeaux. Les verdoyants colosses plongent leurs racines dans un sol tourmenté. Sur le devant s'incline un tertre aux nuances d'ocre, au pied duquel ruminent deux chèvres, l'une debout, l'autre couchée. A droite ser-

pente un chemin creux, où s'enfoncent deux personnages. Un étang réfléchit au loin le ciel, puis des collines d'un bleu sombre, presque noir, ferment l'horizon. Toute la facture est d'une vigueur admirable.

M. Dufraisne, à Cambrai, possède une toile magnifique de Huysmans, qui offre les mêmes qualités. De beaux feuillages roux contrastant avec des feuillages d'un vert sombre, un tertre ocreux, une clairière où flotte seulement un demi-jour, une pièce d'eau, un lointain bleuâtre forment le plus poétique ensemble, flattent l'esprit comme une description de Wordsworth ou de Chateaubriand, comme un souvenir du *Paradis perdu*. L'énergie, la verve de l'exécution ne sauraient être dépassées.

Un petit travail de Huysmans, qu'on voit chez M. Middleton, à Bruxelles, montre comment l'auteur traitait le paysage, quand il lui donnait de faibles dimensions. Tous les mérites s'y trouvent réunis. A droite brille un joli banc de sable d'or; à gauche se dresse un bel arbre, au tronc et au feuillage charmants. Le site se déploie dans l'intervalle. On aperçoit au loin une ruine antique, une falaise rocheuse portant une chaumière qui fume, puis des collines bleuâtres qui sommeillent à l'horizon. Les personnages sont bien touchés, les rameaux portent des feuilles vivantes et légères. Les nuances ont une extrême douceur; la délicatesse de la facture s'accorde avec la poésie de la scène.

L'histoire et la critique ayant négligé Corneille Huysmans, tous les aspects de son talent ne sont pas connus. Pour Jean-Baptiste Huysmans, on ne

connaissait pas même son nom. La poétique noblesse de son frère prend sur ses tableaux une grandeur épique. Une toile acquise pour le musée de Bruxelles, en 1862, porte sa signature et une date : *J. B. Huysmans f.* 1697. J'ai vu trente fois cette imposante églogue, et aucun paysage dans le monde ne me paraît l'éclipser. Arrêtons-nous un moment pour la contempler comme elle le mérite. Nous sommes devant une côte onduleuse, aux formes irrégulières, au sol fouillé par les pluies. Des hêtres magnifiques s'y dressent comme des colosses de verdure et perdent leur sommet dans le cadre. Deux arbres plus jeunes, moins vigoureux, ont été brisés par la tempête : il n'en reste que des tiges lacérées. Un peu plus bas, au pied de la colline en désordre, coule une petite rivière, dont les flots embrassent une île de mêmes proportions. Elle tourne et disparaît sur la gauche. Son cours paisible et lent remet en mémoire les deux vers d'Horace :

Ces champs que le Liris, fleuve silencieux,
Ronge de son onde tranquille (1).

Par delà, près d'un grand chemin qui descend et vient y aboutir, s'épanouissent des arbres légers,

(1) EDOUARD DE LINGE : *Poésies champêtres d'Horace.* Je saisis l'occasion pour rappeler que M. Edouard de Linge s'est toujours associé de cœur et d'esprit, avec un sentiment patriotique, à une œuvre difficile entre toutes, qu'il jugeait d'une importance capitale pour la Belgique, cette *Histoire de la peinture flamande*, où j'ai réuni, comme dans une salle d'honneur, les principaux titres de gloire que puisse revendiquer la nation.

dont la lumière traverse le pâle feuillage; puis on découvre une plaine ondoyante, que bornent des coteaux d'azur. Le regard s'y enfonce, y voyage comme dans une campagne réelle, dont les tons moelleux flattent doucement la vue. Un ciel d'un bleu vif, parsemé de grands nuages blancs, couronne cette faîche idylle et rehausse admirablement les teintes rousses des grands hêtres.

Ce beau site n'est pas désert. Sous les rameaux antiques, un berger garde trois vaches superbes, deux couchées et une debout : celle-ci a un pelage fauve mêlé de blanc, qui égaie le terrain sombre et l'endroit sauvage où elle tourne les yeux vers le spectateur. Dans la rivière, un pâtre fait boire son cheval et deux autres vaches.

Le paysage entier a une poétique grandeur, une sorte de majesté auguste. Rien de plus vrai et, en même temps, rien de plus noble. La perspective fait illusion : jamais, sur un tableau, le regard n'a mieux plongé à travers l'espace. La vigueur et, pour ainsi dire, la fierté du coloris, s'harmonisent avec l'expression générale. Les paysages historiques, où l'on a cherché le grand style, n'ont pas un style si grand, un si noble caractère. Jacques d'Arthois, Poussin, Gaspard Dughet, Corneille Huysmans sont tous éclipsés.

Une toile, que possède le musée de Dijon, m'a paru être de la même main. C'est un beau paysage, plein d'expression, de tristesse et de dignité. Deux vaches, qui se lèchent mutuellement, sont peintes comme les vaches de Bruxelles; quelques moutons ruminent à leurs pieds. Un coloris superbe, où la vigueur se

fond dans l'harmonie, donne aux objets un relief, une solidité admirables.

Une autre toile, qui orne, à Valenciennes, le salon de M. Courtin, doit être aussi de Jean Baptiste Huysmans. A gauche, de vieux arbres, que précède un bouleau magnifique, montent comme une Babel de feuillages; à droite, une côte ravinée, abrupte, aux nuances d'ocre, se dresse superbement : les sables y glissent, des blocs de grès s'y sont éboulés, ont fait halte à mi-chemin. Quelques arbustes, qui ont pris racine dans une anfractuosité, lui forment un panache de leurs rameaux. Une nuée orageuse, fuyant au dessus, voile le sommet d'une dernière ondée. Entre l'escarpement et le massif de vieux arbres, la mousse feutre un gros bloc de pierre, au bas duquel sont arrêtés trois personnages, deux debout et un assis. Plus loin apparaissent de nouveaux groupes verdoyants, puis des collines sombres qui se découpent sur le ciel. Partout règne une tristesse majestueuse. La sombre magnificence de la couleur se veloute d'une harmonie profonde. Aucune touche, aucun effet de lumière ne rompt l'unité, ne dissémine l'attention, ne mêle une note légère à ce chant grave et solennel. L'œil quitte avec peine la grande côte ravinée, aux tons d'or sombre, et les antiques feuillages, à l'aspect mélancolique.

Les 6 et 7 décembre de l'année qui vient de finir, on a vendu publiquement à Anvers, dans la salle des Arbalétriers, plusieurs tableaux signés : *J. B. Huysmans;* mais je ne les ai pas vus.

Les œuvres des Huysmans (que l'on ne distinguait pas) furent tellement dépréciées dans le com-

merce, après leur mort, qu'on les donnait pour rien. A la vente La Roque, en 1745, deux paysages furent vendus 60 livres 2 sous, avec leurs cadres en bois sculpté et doré; deux autres paysages, encadrés de même, que l'on adjugea ensuite, rapportèrent seulement 18 livres. A la vente Menars, en 1782, on paya 80 livres deux scènes champêtres, ornées de figures et d'animaux. Une petite vue agreste (17 centimètres de haut sur 23 de large) atteignit, je ne sais pour quel motif, la somme de 2,412 francs à la vente De Calonne, en 1788. Mais ce fut un éclair dans un ciel orageux. L'aveuglement des amateurs continua. Une grande toile de l'un ou de l'autre Huysmans, ornée de constructions, figures et animaux, fut livrée pour 42 francs, à la vente Saint-Victor, en 1823. Plus près de nous encore, en 1841, deux chefs-d'œuvre, que possédait M. Brun, furent achetés, l'un 150 francs, l'autre 180. En 1845, deux tableaux des mêmes auteurs ne furent estimés que 131 francs, à la vente Meffre. Cependant un amateur dans une situation particulière, le maître d'hôtel de la maison Rothschild, s'était épris des ouvrages de Huysmans (n'importe lequel); ayant réuni douze productions des deux frères, il les fit vendre en 1854 : elles lui rapportèrent 10,105 francs, somme respectable comparée aux sommes précédentes, puisqu'elle donne un prix moyen de 850 francs par toile. M. Thibaudeau aimait aussi les belles pages des deux Sosies toujours confondus. Il en possédait quatre, qui furent adjugées, en 1857, pour 605 francs, 290, 1,620 et 1,350.

Si l'on compare ces prix à ceux qu'atteignent les Wynants, les Ruisdael, les Berghem, les Paul

Potter, les Hobbéma et les Claude Lorrain, on ne pourra s'étonner assez du caprice des amateurs, de l'ignorance et de l'inattention des écrivains, qui ont laissé choir si bas deux artistes si grands. Le fait est d'autant plus curieux que leurs meilleurs tableaux et les meilleures toiles de leur guide, Jacques d'Arthois, sont vendues, selon toute apparence, comme des œuvres de Ruisdael. On y appose même une fausse signature, pour mieux tromper les demi-connaisseurs. Vous en verrez une de ce genre à Cassel, dans le musée, sur une peinture excellente de Jacques d'Arthois, représentant à gauche une puissante forêt de chênes, à droite une perspective agreste ; un fauconnier à cheval et deux piétons traversent le premier plan (nº 568). Je reconnus tout d'abord la manière de l'artiste bruxellois, ce qui me rendit soupçonneux pour la prétendue marque d'origine. Depuis un siècle peut-être, on fait honneur au peintre hollandais de ce beau travail, qui aurait pu mettre les critiques sur la voie de la justice et de la vérité, cette route si déserte, si mal entretenue, qu'on s'y embourbe à chaque pas.

CHAPITRE XXXIX

LES INDÉPENDANTS

Peintres de genre et de scènes vulgaires. — Le climat froid et humide des provinces néerlandaises porte à l'amour des boissons toniques. — La tabagie devient, par suite, un lieu d'inspiration. — Arrivée en Belgique d'ADRIEN BROUWER. — Coup d'œil rétrospectif : ses débuts à Harlem, sa singulière destinée. — Mœurs de FRANÇOIS HALS, son maître. — Brouwer fait, à Anvers, la connaissance de JOSSE VAN CRAESBEECK et lui donne des leçons. — Biographie de l'élève : renseignements nouveaux. — Poésie de la débauche et de l'ivresse sentie, comprise et rendue habilement par les deux artistes. — Œuvre excellente d'Adrien Brouwer. — Tableaux et manière de Craesbeeck. — Doutes sur le morceau du Louvre. — Gilles van Tilborgh, imitateur d'Adrien Brouwer, exécute des chefs-d'œuvre. — Il traite des sujets plus distingués. — Sa vie est peu connue. — Magnifiques pages de sa main en diverses galeries.

La peinture des scènes familières, où brille le génie flamand, se développait, au dix-septième siècle, dans la même proportion que les autres genres.

Malgré les protestations, les indignations des

auteurs modernes, qui voudraient mettre le passé en harmonie avec les mœurs et les convenances de nos jours, la race néerlandaise a un penchant et des facultés pour les plaisirs des sens, qui dépassent les aptitudes de beaucoup d'autres nations. L'humidité perpétuelle du climat rend nécessaires les aliments substantiels et les boissons toniques; une grande partie de leurs propriétés ne sert qu'à entretenir la force vitale, le jeu des organes, et à contre-balancer l'action débilitante de l'atmosphère. L'Italien, l'Espagnol, le Français le plus sobre, après quelques mois de séjour dans ces provinces froides et brumeuses, subissent l'influence des causes extérieures, sentent le besoin d'une nourriture forte et de breuvages excitants. Ils s'étonnent de la facilité avec laquelle ils peuvent absorber sans inconvénients des doses énormes de vin et d'autres liquides fermentés. Ce qui les enivrerait dans leurs pays ne trouble pas leur raison sous un ciel nébuleux et glacé. Comment les indigènes ne supporteraient-il pas mieux encore cette joyeuse épreuve? Les artistes, dont nous allons parler, constatent les facultés exceptionnelles que les habitants des Pays-Bas doivent à leur conformation et aux bains de vapeur que leur administre sans cesse la nature.

Vers l'année 1630, arrivait en Belgique un des plus grands talents et des plus solides buveurs que la Hollande ait produits. Adrien Brouwer était né dans la ville de Harlem en 1608. On a prétendu qu'il avait vu le jour à Audenarde, mais toutes les circonstances paraissent prouver son origine hollandaise. « Une lettre que m'a communiquée Nicolas Six, élève

du fameux peintre et chevalier Karel de Moor, lettre trouvée par lui dans ses papiers de famille, dit Houbraken, met le fait hors de doute (1). » Il appartenait à une famille indigente : sa mère vivait du travail de son aiguille : elle employa tout jeune Adrien Brouwer à dessiner sur du linge des feuillages et de petits oiseaux, qu'elle brodait ensuite; l'étoffe lui servait à faire des bonnets et des fichus, qu'elle vendait aux paysannes.

François Hals, passant un jour devant son humble demeure, pendant que le bambin exécutait ses festons, admira la verve et la facilité avec lesquelles il les traçait. — Est-ce que tu ne voudrais pas devenir peintre? lui demanda-t-il aussitôt.

— Certainement, dit le jeune gars, si ma mère le permet.

Questionnée à son tour, la mère parlementa, dit qu'elle céderait volontiers au désir de son fils, si le maître se chargeait de nourrir et d'habiller l'élève.

— Qu'à cela ne tienne, répondit François Hals.

Et il emmena sa recrue. Hélas! Brouwer entrait à l'école de l'imprévoyance et de la débauche. François Hals, malgré son immense talent, avait les

(1) En traduisant ce passage, Descamps est tombé dans une erreur plaisante : il confond le peintre Nicolas Six avec le bourgmestre d'Amsterdam Guillaume Six, admirateur et protecteur de Rembrandt. Nicolas Six était né à Harlem vers la fin du dix-septième siècle, bien longtemps après la mort de ce personnage; ayant de la fortune, il travaillait pour son plaisir, soit avec le pinceau, soit avec le burin; on connaît de lui quatre gravures, deux desquelles sont traitées à l'eau-forte. Il mourut dans sa ville natale le 18 mai 1731, âgé d'environ trente-six ans.

mœurs les plus déréglées. Presque tous les soirs, s'il ne perdait pas entièrement la raison dans les tavernes, il se mettait du moins en goguette. Ses élèves, qui faisaient grand cas de son mérite et craignaient de le perdre, s'entendaient pour le surveiller. Ils allaient à tour de rôle le chercher au cabaret, de peur qu'il ne tombât dans un canal ou n'éprouvât quelque autre mésaventure, le ramenaient décemment chez lui, le déshabillaient et le couchaient. On prétend qu'il avait l'habitude de dire alors, avec une sorte de remords : « Seigneur, appelez-moi promptement à vous (1)! »

Les écrivains flamands et hollandais de nos jours ont repoussé avec indignation ces anecdotes, les ont traitées de fables calomnieuses, et ont soutenu que François Hals, comme les autres artistes de l'ancienne école, ne buvait jamais outre mesure, ne s'appuyait jamais contre les murailles, à la lueur des réverbères. Les documents trouvés par le docteur Van der Willigen prouvent malheureusement que ces auteurs sont beaucoup trop pudibonds. François Hals ne se bornait point à humer le piot d'une manière trop passionnée, à vivre en soulas et liesse, il maltraitait si bien sa femme, Annette Herman, que la police municipale fut obligée d'intervenir. Le 20 février 1616, il comparaissait devant les bourgmestres, « pour certaines méchancetés contre sa femme, outre celles qu'il avait déjà commises. » Les magistrats communaux lui adressèrent une verte réprimande et lui infligèrent une punition, qui n'est

(1) Houbraken, tome I, page 93.

pas désignée. Il avoua ses fautes, promit de se corriger, « de se tenir en garde contre l'ivrognerie et autres mauvaises habitudes, sous peine de subir une punition plus forte et d'expier à cette occasion ses anciens torts avec les nouveaux, s'il se conduisait encore mal envers sa femme ou toute autre personne (1). » Voilà un texte officiel, qui annule les protestations et rend le doute impossible. Annette cependant était mère, avait donné à François un héritier, futur peintre de talent, qu'on avait baptisé Herman, le 2 septembre 1611. Une circonstance qui aggrave les fautes du mari, c'est que la femme mourut peu de temps après la remontrance et les menaces de l'autorité municipale. On est induit à croire que les mauvais traitements et le chagrin ne furent pas sans influence sur ce malheureux dénoûment.

François Hals ne porta pas longtemps le deuil. Le 12 septembre 1617, muni d'un certificat de Harlem, il épousa en secondes noces, à Spaerdam, Lisbeth Reyniers, jeune personne née comme lui dans la première ville. Elle lui donna quatre enfants, dont le dernier vint au monde en 1631.

C'est pendant cette période de fécondité matrimoniale que le grand peintre emmena chez lui Adrien Brouwer. Ses prévisions sur le jeune bambin ne furent pas déçues. Il remarqua bientôt en lui des instincts merveilleux, des prédispositions extraordinaires. Le moindre avis, la moindre leçon fructifiait

(1) *Geschiedkundige aanteekeningen over haarlemsche Schilders*, pages 120 et 121.

dans cette riche nature comme une graine magique. Soit pour le préserver d'un penchant naturel à la dissipation, soit pour exploiter dès lors son mérite naissant, il le séquestra dans son grenier. Mais cette précaution même éveilla la curiosité de ses condisciples. Dès que Hals quittait la maison, ils escaladaient les marches et allaient voir le reclus. Pourquoi l'avait-on relégué si près du toit et que pouvait-il faire là-haut? Grande fut leur surprise en le trouvant le pinceau à la main et en regardant ses toiles. Ce n'était plus des ébauches d'écolier : il peignait avec une facilité prodigieuse des morceaux pleins de verve. Ils comprirent alors le manége de François : le maître cachait le disciple pour vendre mystérieusement ses tableaux, comme les productions d'un artiste inconnu. Le stratagème de Hals leur inspira l'envie d'exploiter aussi leur camarade; ils lui proposèrent d'acheter un sou et deux sous des morceaux analogues, lui laissant le choix des sujets. Brouwer exécuta en cachette le *Cinq Sens* et les *Douze Mois*. Ces pochades spirituelles et faciles plurent tellement aux amateurs, que les rapins engagèrent leur compagnon à en faire d'autres, à en faire beaucoup : ils lui promettaient de les payer le double! Mais comment profiter de leurs intentions libérales? Le patron surveillait Brouwer, l'accablait de besogne, ne le trouvait jamais assez laborieux; pour comble d'infortune, pendant qu'il le surchargeait de travail, Lisbeth Reyniers lui marchandait la nourriture : elle lui eût volontiers offert pour tout aliment des rayons de soleil et des gouttes de rosée. Ce n'était pas l'affaire d'un gaillard prédestiné par la nature aux plus colos-

sales ripailles. La faim, la mauvaise humeur, les excitations et les railleries de ses condisciples, notamment d'Adrien Van Ostade, le décidèrent à prendre la fuite.

Un jour donc, il s'esquiva du grenier où il faisait abstinence. Mais sa pauvre mère étant morte, il ne sut où chercher un asile, car il n'avait dans Harlem ni amis ni connaissances; après avoir longtemps erré à travers les rues, comme la nuit approchait et lui rendait un abri nécessaire, il entra dans la Grande-Église, où on jouait de l'orgue tous les soirs; triste et abattu, il se cacha sous le gigantesque et mélodieux instrument. Une personne qui le connaissait l'y remarqua bientôt, et voyant son air de désolation, les pleurs qui humectaient ses joues, lui demanda la cause de son chagrin. Brouwer lui raconta ses peines, les mauvais traitements qu'on lui faisait subir, lui montra son costume en lambeaux, ajouta que sa maigre chère était à l'avenant, et que l'excès du mal l'avait déterminé à s'enfuir. « Mais je ne sais où aller, dit-il, et je n'ose retourner chez maître François, de peur d'être salué à coups de bâton. » Le bourgeois, qui n'avait point le cœur assez généreux pour le recueillir, lui offrit son intervention auprès de Hals. Le protecteur et le protégé se mirent en route.

Dès que le maître avait su la fuite de Brouwer, il s'était mis à sa recherche, parcourant la ville dans tous les sens, car son élève lui rapportait gros : les amateurs se disputaient les ouvrages du peintre mystérieux, auquel François servait d'intermédiaire. Il fut donc très content, lorsqu'il le vit entrer d'un

air humble et inquiet. Il lui témoigna pourtant sa colère, lui ordonna de ne pas rester devant ses yeux et de grimper dans sa mansarde, lui promettant que, s'il s'évadait une seconde fois, il l'étrillerait d'importance. Son conducteur intercéda pour lui, rappela le peintre au sentiment de ses devoirs et obtint la promesse que Brouwer serait mieux traité à l'avenir. En effet, on acheta pour l'élève un costume dans la Halle aux Fripiers, mais il était si vieux, si usé, si hors de mode qu'il semblait avoir été cousu avant le déluge et conservé dans l'arche de Noé : trop grand d'ailleurs, il pendait et flottait autour de lui comme un drapeau. Le maître néanmoins assura qu'il lui allait à merveille et semblait avoir été fait sur mesure. Brouwer se souciait peu, du reste, qu'il lui fût trop large : il trouvait même à l'ampleur du pourpoint cet avantage qu'il pouvait le mettre et l'ôter comme une blouse, sans avoir besoin de le déboutonner.

Satisfait de son nouveau costume et ayant obtenu dans son régime quelque amélioration, il se mit à travailler de plus belle. Mais ses camarades, instruits des sommes que les amateurs donnaient pour ses tableaux, lui reprochaient de se laisser ainsi exploiter. « Vous êtes un sot, lui disaient-ils; devenu si habile et rapportant de si gros bénéfices au patron, vous ne devriez point vous laisser traiter si mal. Prenez une seconde fois la clef des champs, mais quittez Harlem, gagnez Amsterdam au plus vite; là, vous vous tirerez d'affaire aisément, car nous savons que les connaisseurs y achètent vos tableaux à des prix élevés. » Aussitôt dit, aussitôt fait : saisissant

le moment où Hals était dehors, Brouwer prit son élan vers Amsterdam, mais, comme un étourdi, sans emporter l'adresse d'un seul amateur. Quand il fut arrivé, il se trouva donc fort en peine, ne sachant que faire tout seul au milieu d'une grande ville; ayant demandé des informations sur les marchands de tableaux, on l'envoya chez un nommé Van Someren, marchand d'objets d'art et hôtelier, qui avait pour enseigne : *A l'Écu de France;* cet aubergiste s'était lui-même exercé à peindre dans sa jeunesse et avait un fils nommé Henri, dont l'adroit pinceau traitait les données historiques, le paysage et les fleurs. L'hôtelier recueillit Brouwer, lui mit la palette en main. Dans une auberge, l'artiste fut beaucoup mieux nourri que chez maître Hals, ce qui le portait à la gaîté, ranima ses forces et son courage, finit même par lui donner le sentiment de sa propre valeur.

Il peignit alors avec beaucoup de verve et de plaisir quelques petits morceaux. Le *chef* judicieux, qui lui donnait asile, voyant son extrême facilité, en conclut qu'il pourrait exécuter des scènes de plus grande dimension. Il lui donna le conseil de traiter un sujet plus important sur une plaque de cuivre, pour montrer ce qu'il était capable de faire. Adrien peignit en conséquence une dispute survenue au jeu entre des soldats et des paysans : une partie des cartes se trouvaient dispersées à terre. Un des querelleurs frappait l'autre sur la tête avec une canette; un troisième individu gisait sur le sol, pâle comme la mort, mais semblait vouloir se venger et tirait son épée du fourreau, malgré les efforts de son

adversaire. Dans un autre endroit, on voyait un furieux qui se levait de sa chaise, le couteau à la main, pour se jeter au milieu de la bataille. Dans le fond de la pièce, un homme armé de pincettes descendait les escaliers en toute hâte. Les passions des personnages étaient si bien rendues, le dessin si ferme, la couleur si moelleuse et la touche si libre, que cette image témoignait d'un grand talent.

La fuite de Brouwer et son arrivée dans la métropole commerciale de la Hollande n'avaient pas tardé à faire du bruit. On allait partout disant que c'était le peintre mystérieux, dont Hals vendait si bien les ouvrages. Où demeurait-il? on ne le savait pas. Mais les collectionneurs se mirent en campagne, cherchèrent avidement sa piste. On découvrit enfin qu'il demeurait chez Van Someren. Un M. Du Vermandois, qui désirait passionnément obtenir de lui une composition, vint le voir à plusieurs reprises sans le trouver. L'aubergiste, devinant que c'était un amateur enthousiaste, avertit le jeune peintre que s'il se présentait de nouveau et lui demandait quelque toile, il ne faudrait pas accepter moins de cent ducatons (1).

M. Du Vermandois revint en effet, et aussitôt qu'il eut examiné la grande scène, témoigna l'envie de l'acquérir, s'informa du prix. Brouwer embarrassé n'osait répondre; il se grattait la tête et répétait souvent : « J'y ai beaucoup travaillé. » Enfin le gros secret lui échappa, et il dit avec crainte : « Ma foi! monsieur, je ne puis vous la donner pour moins

(1) Le ducaton valait 6 francs 50 centimes.

de cent ducatons. » L'étranger accepta sur-le-champ, pria Brouwer de l'accompagner à son domicile pour y toucher la somme. Adrien se mit à rire, pensant que l'amateur voulait se moquer de lui, et ne bougea non plus qu'un terme. Mais Van Someren lui fit signe de prendre sa peinture et de suivre l'acheteur. Le novice obéit; M. Du Vermandois, très satisfait du marché, lui compta les cent pièces d'argent (1).

Ce fut pour Brouwer un coup de théâtre, une ivresse, un mirage, un éblouissement. Fou de joie, craignant de voir disparaître la vision magique, il s'enfuit avec la somme, courut dans sa chambre, éparpilla les écus sur son lit et s'y roula, comme pour mieux prendre possession de sa fortune. Puis, quand ses transports furent apaisés, il ramassa les pièces l'une après l'autre et sortit, sans qu'on pût savoir où il allait. Au bout de neuf jours seulement il revint, fort tard dans la soirée, chantant et sifflant comme un bienheureux.

— Pourquoi êtes-vous si gai, lui demanda Van Someren, et qu'avez-vous fait de votre argent?

— Je me suis débarrassé de ce lest inutile, répliqua le jeune étourdi.

Brouwer, par malheur, venait d'inaugurer cette vie de débauche, qui devait le conduire à une fin prématurée. « Dès qu'il avait la poche garnie, raconte un de ses biographes, il ne pouvait s'abstenir de faire

(1) L'œuvre passa plus tard dans le cabinet de l'Electeur palatin. Descamps a si mal traduit du hollandais tous ces incidents que je me suis demandé si son long séjour en France ne lui avait point fait oublier la langue des Pays-Bas.

ripaille et plongeait, tête basse, dans le torrent des voluptés grossières (1). »

Après avoir émerveillé Amsterdam pendant quelques années de ses toiles excellentes et de ses fredaines pantagruéliques, Brouwer voulut visiter les maîtres puissants qui avaient fondé l'école d'Anvers. Toujours imprévoyant, il partit sans songer que la Hollande était alors en guerre avec le roi catholique et ne se munit d'aucun passe-port. Quand il voulut entrer dans la ville, les soldats espagnols le prirent pour un espion, l'arrêtèrent, le conduisirent à la citadelle. Le duc d'Aremberg, alors prisonnier politique, l'en fit sortir, avec l'aide de Rubens, et Pierre Paul, qui admirait beaucoup le talent du peintre aventureux, lui offrit pour demeure son propre séjour. Mais le riche hôtel, les manières élégantes, la noble compagnie du chef d'école mettaient à la gêne le hanteur de cabarets : il s'esquiva un beau jour et ne reparut plus (2).

On pourrait, jusqu'à un certain point, classer Brouwer parmi les coloristes flamands, puisqu'il fut reçu franc-maître dans la corporation d'Anvers en 1631-1632, lorsqu'il était seulement âgé de 23 ans. Les fonds ne lui manquaient point, car il paya sans délai son droit d'admission, qui montait à 26 florins. La même année, il prit comme élève Jean-Baptiste Dandoy, jeune homme qui devait être à son aise et qui lui prêta de l'argent, recommandation puissante

(1) Houbraken, tome I, page 325.

(2) J'ai raconté en détail cet épisode dans le septième volume, pages 446 et suiv.

auprès d'un dissipateur. Quand on feuillète les archives de Saint-Luc, on voit que le maître assistait régulièrement au festin annuel de la ghilde, où, pour la somme de 10 florins, on mangeait et buvait à satiété pendant trois jours et trois nuits. Quelle bénédiction! Cette assiduité aux fêtes épulatoires de ses collègues le naturalisait encore un peu plus.

Dès les premiers temps de son séjour à Anvers, il fit la connaissance de David Teniers d'abord, dans la maison de Rubens, puis d'un boulanger qui devint aussi son élève et dut montrer une facilité prodigieuse, car il obtint la maîtrise en 1633-1634 (1). Les livres de la corporation le qualifient naïvement par ces mots: « Josse van Craesbeeck, peintre et boulanger. » Il vendait effectivement du pain, et demeurait sur le Marché aux Cordes, à l'angle de la ruelle des Pavillons, endroit occupé maintenant encore par un de ses arrière-successeurs. Houbraken prétend qu'il habitait Bruxelles, et on l'avait cru originaire de cette ville; mais avec l'assertion fausse du chroniqueur est tombée la conséquence que l'on en tirait.

Josse van Craesbeeck vit le jour à Neerlinter, village du Brabant, situé entre Tirlemont et Léau. Son père, qui portait le même prénom, faisait partie du collége échevinal, marque certaine qu'il occupait une position honorable et jouissait de l'estime publique. En 1616, le curé du lieu, Lambert Quatpeerts, ayant fait son testament, le 26 mai, l'acte fut signé par les témoins Josse van Craesbeeck et Renier

(1) Voyez la note à la fin du volume.

Winter, membres tous deux du conseil municipal (1). On ne sait pas pas au juste quand son fils vint au monde, mais ce dut être dans les premières années du siècle (2) : en 1631, il était déjà si bien établi sur les bords de l'Escaut, où il était venu chercher fortune, qu'il obtint à cette époque le droit de bourgeoisie dans la ville d'Anvers; le 25 juillet, le greffier de la commune inscrivait la note suivante : « Josse van Craesbeeck, fils de Josse, et natif de Neerlinter, boulanger. Fait bourgeois par Pierre Daems, doyen de la halle aux draps, a° 31 (3). » Il y a tout lieu de croire qu'il était marié dès cette époque, puisque Adrien Brouwer s'éprit de sa femme, suivant Houbraken, peu de temps après avoir quitté Rubens. Entrer chez un boulanger, à toute heure du jour, n'était pas difficile, et la connaissance fut bientôt faite. Pendant que l'artiste cajolait la marchande, le pétrisseur de pâte se liait avec lui et s'enthousiasmait pour sa profession. Dès qu'il avait tiré du four son pain et ses gâteaux, il accourait auprès du peintre et le regardait travailler, en fumant sa pipe, en buvant un pot de bière, jusqu'à ce que le maître eût également fini sa journée : ils se rendaient alors au cabaret, pour jaser à leur aise et faire toutes sortes de pasquinades.

(1) *Geschiedenis der gemeente Neerlinter, naar wettige en meestal onuitgegevene stukken, door P. V. Bets, pastoor aldaar* (*Leuven* 1868).

(2) Les registres baptismaux de Neerlinter devraient fournir la date : ils ne débutent malheureusement qu'à l'année 1616.

(3) Cette inscription est mi-partie en latin et en flamand : « *Veneris vigesima quinta July* 1631. *Joos van Craesbeeck, Joossone, geboren van Neerlinter, backer. Fecit Peeter Daems, als guldeken* (sic) *van de Lackenhalle, a.* 31.

Josse, qui avait un esprit attentif, voyant ainsi constamment travailler Brouwer, conçut le désir de l'imiter. Le coloriste ne pouvait refuser d'instruire un si bon compagnon : il dirigea sa main novice, lui donna des leçons précieuses, l'encouragea de son exemple et de son ardeur. Josse, ayant les mêmes goûts, s'assimila complétement le style de Brouwer. Aussi ne tarda-t-il point à devenir franc-maître, comme nous l'avons dit.

Les biographes et critiques ont beaucoup trop insisté sur leurs fredaines, sur leurs mœurs joviales, et pas assez sur leur talent. Brouwer et Craesbeeck étaient des poètes à leur manière, unissant la verve et la grossièreté d'Aristophane. La poésie de la débauche et de l'ivresse, ils l'ont sentie, comprise et très bien rendue. La volupté du désordre, le charme fantastique de la licence, les âpres joies d'une vie effrénée, ils ont voulu les mettre en scène, conformément aux principes de l'art qu'ils ont toujours respetés. Leurs sujets bravent toutes les lois de la décence et de l'éthique ; leur exécution observe toutes les lois de la peinture. Je n'oublierai jamais l'impression que m'a faite, à La Haye, chez M. Verstolk, un Hanteur de mauvais lieux, par Adrien Brouwer. C'est une figure isolée, à mi-corps, de grandeur naturelle. Coiffé d'un large feutre, où ondoie une plume, le buveur aux traits élégants tient d'une main sa pipe, et, la bouche ouverte, en laisse sortir la fumée qu'il vient d'aspirer, qui dessine dans l'air une bleuâtre spirale. Dans ses yeux égarés par l'ivresse brillent toute l'exaltation de la débauche, toute la véhémence des instincts dissolus. Mais les tons

d'or, la moelleuse lumière qui enveloppent le sacripant, la verve de l'exécution idéalisent la toile et le personnage. La facture vaut celle de Rembrandt.

Josse van Craesbeeck a peint un buste analogue, la tête et la poitrine d'un ivrogne, qui tient sa choppe d'une main, sa pipe de l'autre. En se battant, il a reçu un tel horion sur l'œil gauche, qu'on a jugé opportun d'y mettre un emplâtre et de l'assujettir par un bandeau, qui entoure le front. Mais le chenapan a continué à boire, le linge a remué, entraîné le cataplasme sur le sourcil, laissant à nu l'œil poché, fermé par la violence du coup. Le malandrin ouvre d'autant plus l'autre œil, comme une énorme lucarne; et il ouvre à proportion sa bouche, hérissée de moustaches aussi raides que des soies, et il chante, il crie, il braille à tue-tête, dans la surexcitation et la démence du vin. Cette image rabelaisienne a été admirablement gravée par Beauvarlet.

Le tableau, pendant le dix-huitième siècle, appartenait au comte de Vence, et Descamps affirme que l'ivrogne est le portrait de l'auteur. Cette assertion est conforme aux paroles d'Houbraken. « Je m'étonnais que personne n'eût gravé son portrait, dit-il, quand on m'apprit qu'il l'avait exécuté lui-même en peinture, beaucoup mieux qu'on ne pourrait le faire sur le cuivre, le pinceau rendant mieux les carnations et la physionomie. Outre son visage et sa mine, il représentait ses goûts et sa conduite : il se montrait quelquefois bâillant, crachant, la figure allongée ou enflammée par la boisson, ou encore avec un emplâtre sur l'œil. Jean Vos, s'il l'avait connu, lui aurait adressé les mêmes observations qu'à un artiste

hollandais : — « J'aime vos tableaux parce qu'ils sont librement peints; mais vous, je vous hais, parce que vos mœurs sont aussi libres que votre peinture. »

Craesbeeck, sur cette effigie, n'est assurément pas beau. Il a le front bas, l'arcade sourcilière très haut placée, l'orbite de l'œil trop creuse, le nez informe, les dents irrégulières, la bouche mal faite et une barbe de sanglier. Il formait donc avec Adrien Brouwer le contraste le plus parfait, la nature ayant donné à celui-ci des traits distingués, de beaux yeux, des moustaches élégantes, une mine aristocratique et une longue chevelure qui bouclait naturellement. Si les commérages des biographes sont vrais, si Adrien courtisait réellement la femme de son élève, une comparaison entre eux ne tournait point à l'avantage de Craesbeeck. Une scène de jalousie, que racontent De Bie et Houbraken, fut peut-être occasionnée par les galantes cajoleries de Brouwer. Voulant mettre à l'épreuve l'attachement de sa femme, le boulanger employa un stratagème bizarre comme son talent et sa conduite. Après avoir ouvert son pourpoint, il se peignit sur la poitrine une large blessure, barbouilla également de rouge son couteau à palette, jeta un grand cri et se laissa tomber lourdement, comme atteint d'un coup mortel. Sa femme accourut toute bouleversée, poussa des cris affreux, le prit dans ses bas en sanglotant et couvrit sa figure de baisers. Se relevant aussitôt, Josse lui dit : « Allons, sotte, ne gémissez plus; je ne suis pas mort et je vois bien que vous m'aimez. »

Voilà le genre de facéties auxquelles se divertis-

saient les deux compagnons de travail et de plaisir. Non seulement ils ne respectaient pas les convenances, mais leurs équipées mettaient souvent la police aux aguets. Quand la taille fut pleine, Brouwer prit le parti de s'esquiver, d'aller peindre et gobeloter en France quelque temps, pour laisser éteindre la mémoire de ses folles escapades. Mais à Paris ses vicieuses habitudes trouvèrent de si amples occasions que le flot le submergea. Épuisé, malade, perdu sans ressources, il fut contraint de regagner Anvers. Il ne tarda point à y prendre le lit, et mourut à la fin de janvier 1638. Le 1er février, on chantait pour lui, aux Grands-Carmes, une messe funèbre, qui coûtait 18 sous (1). On a écrit partout que son existence orageuse se termina sur un lit d'hôpital, mais l'échevin François Mols n'a pas trouvé son nom dans les registres de l'établissement où on soigne, à Anvers, les souffrances des pauvres. Il n'était pas d'ailleurs complétement dénué de ressources; les archives judiciaires de la ville en ont fourni une preuve singulière : le 19 février 1638, Jean Dandoy, le premier élève d'Adrien, fit exécuter une saisie-arrêt à son domicile (2). On l'enterra sans le moindre honneur, dans une fosse écartée. Mais le talent est comme une voix qui sort du tombeau, pour repro-

(1) Il passe pour avoir terminé ses jours en 1640; j'ai moi-même répété cette date; on n'avait pas encore trouvé la note suivante dans les archives de Notre-Dame d'Anvers :

« Enterrements dits *Schellyken*, quartier nord, 1638. — 1er février. Le peintre Brouwer, aux Grands-Carmes, 18 sous. » *Comptes de l'église Notre-Dame, de la Noël* 1637 *à la Noël* 1638.

(2) Archives du tribunal dit *Vierschare*.

cher aux vivants leurs injustices envers les morts. Au bout de quelques années, on regretta de n'avoir pas traité plus respectueusement sa dépouille, et on le transporta du cimetière dans l'église même, où on lui éleva un tombeau, orné d'une longue épitaphe : on y lisait ces remarquables éloges :

« C'était un homme d'une intelligence supérieure, qui dédaignait le vain éclat du monde, envisageait comme un néant le gain et la fortune. Mais après sa triste fin, son art réclama les honneurs qu'on lui devait, et l'on déterra son corps. On parut le consacrer à l'immortalité, en le transportant dans sa nouvelle sépulture. Ce n'était ni sa noblesse, ni des victoires remportées sur le champ de bataille, qui exigèrent sa translation; pour un si grand mérite, son premier tombeau semblait trop petit. »

Josse van Craesbeeck survécut longtemps à Brouwer, mais les biographes ne nous ont pas laissé le moindre détail sur les événements qui durent bigarrer la dernière partie de son existence, y broder de joyeuses arabesques ou de sombres épisodes. Il mourut au plus tard en 1661, puisque l'auteur du *Cabinet d'or*, imprimé en 1661-1662, parle de lui à la page 109, comme d'un peintre décédé. On trouvera sans doute quelque jour dans l'église de sa paroisse la note du service funèbre célébré en son honneur.

Le maître et l'élève ayant traité des sujets complétement analogues, il ne sera pas inutile de rapporter la description que fait Cornille de Bie des motifs auxquels Brouwer donnait la préférence. « Tous ses tableaux étaient des bouffonneries, touchées d'un

pinceau tellement habile, que personne n'a pu, à notre époque, l'égaler dans son genre. Ici on voit un paysan trop plein de nourriture qui soulage son estomac, pendant que sa femme, le bâton en main, s'apprête à le tanner dans sa peau; là un ivrogne tient sa pinte ou un fourbe manie les cartes. Ici, un grotesque fumeur bourre sa pipe toute neuve; là, un libertin en goguette tire la servante par son tablier. Ici l'on se bat pour l'écot, avec les cruches, les escabeaux et les bancs; là sont peints de rustiques amoureux, là on s'égaie et on chante. Ici, une mère nettoie son enfant, qui s'est inondé de ses propres ordures; là, un chien avale toute une fricassée. Bref, ce qu'on voit sur ces belles images n'est que farce et comédie (1) »

Maintenant, je le demande aux partisans des biographies académiques, pourquoi un peintre figurerait-il sans cesse des pasquinades, des goinfreries, des disputes et des combats d'ivrognes, s'il n'aimait les ripailles, les orgies, les mœurs grossières des cabarets? Quelle puissance l'y force? N'est-il pas libre de choisir ses motifs? Et s'il préfère les scènes triviales, les acteurs dissolus et malpropres, n'est-ce point parce qu'ils sont en harmonie avec sa nature? Dans l'hypothèse contraire, il ne les regarderait seulement pas, il les fuirait, et alors comment pourrait-il observer ces grotesques modèles? Ne les observant pas, comment pourrait-il le reproduire? On ne jette pas tout d'un coup un tableau sur la toile, sans avoir réfléchi longtemps, sans avoir longtemps

(1) *Le Cabinet d'or*, pages 93 et 94.

épié la nature et combiné avec soin les effets que l'on veut obtenir. Les peintres de tavernes et d'orgies doivent aimer l'orgie et la taverne.

On admire à Bruxelles, chez le comte Dubus de Ghisignies, un excellent tableau de Craesbeeck, représentant la lutte de deux mauvais joueurs dans une salle souterraine. Un escalier sans rampes, aux marches assez nombreuses, y mène de la rue; la lumière entre par la porte et par un soupirail en forme de croisée rustique. Au bas des montées, plusieurs rangs de tonneaux semblent défier l'intempérance du buveur. Tout près de là, deux bohémiens se sont pris de querelle, en jouant aux cartes, et se livrent un combat furieux. Le banc est renversé, les cartes jonchent le sol. L'un des champions, sorte de charlatan au manteau troué, a saisi son antagoniste par ses cheveux gris et, pour le frapper, lève une cruche à bière, qui se trouvait sur la table; mais la cruche était pleine, de sorte que la boisson dorée forme une cascatelle, sujet de désespoir pour l'hôtesse, qui craint fort de n'être pas payée ou, dans tous les cas, voudrait sauver le pot; elle l'a saisi d'une main par le fond et serre de l'autre main le poignet du belliqueux ivrogne. Ah! si elle pouvait rattraper sa cruche! Ce ne serait que moitié perte et elle ferait son deuil du contenu. Le second vaurien ne demeure pas sans défense: il a tiré son couteau et cherche à en frapper le bateleur; mais un autre individu, armé lui-même d'un balai, lui retient le bras. Des enfants, des pratiques du lieu, considèrent la mêlée. En haut des marches, dans la rue, on aperçoit un bonhomme qui distille contre le mur un filet d'or. Evidemment une

scène pareille a été peinte d'après nature. Ce tableau très bien composé, plein de verve, où l'on admire une savante distribution de la lumière, charme en outre la vue par une couleur chaude et moelleuse. Il porte la signature de Craesbeeck : *J. v. C. B.*, mais on pourrait le croire de Brouwer. Quel étrange goût dans le choix des types! Il n'y a pas un personnage qui ne soit laid, qui ne soit même ignoble.

M. Dubus de Ghisignies possède une autre toile moins importante, où une femme du peuple, ayant sur la tête un mouchoir et un tablier devant elle, vient de remettre à un empirique une fiole pleine d'urine, qu'il étudie en regardant la lumière traverser le liquide. Pour une fille d'humble naissance, la créature est assez jolie, mais le charlatan a la mine d'un pauvre sire. Le motif, comme on voit, ne signifie pas grand'chose et occupe d'idées peu agréables. Mais la couleur est belle, d'un ton très fin, très doux à l'œil, la lumière semble naturelle.

Avec une donnée qui a encore moins de sens, mais qui ne répugne pas, Josse van Craesbeeck a su faire un chef-d'œuvre. Il orne, à Saint-Pétersbourg, la collection impériale de l'Ermitage. Les premiers rayons du jour éclairent une chambre où deux époux viennent de se lever : assis près du chevet, le mari met ses bottes; la femme est occupée à faire le lit. Voilà tout. Peut-on rien imaginer de plus nul, de plus prosaïque, de plus terne comme sujet? Eh bien, la magie du pinceau a triomphé d'un thème si ingrat. La complète vérité de l'exécution, la limpidité, la profondeur, les tons chauds du coloris, l'admirable clair-obscur où se dessine le mari, les rayons de so-

leil qui tombent sur la femme, et que Pierre de Hooch n'eût pas mieux imités, le riche aspect de l'ensemble, la facture large, vive et grasse, donnent à cette œuvre exceptionnelle un prestige invraisemblable et inespéré. Comme un alchimiste, Van Craesbeeck a transformé la poussière en or pur. Jamais la puissance du talent livré à lui-même, n'ayant d'autre cause d'intérêt que la perfection du travail, ne s'est mieux manifestée.

La collection Esterhazy, à Vienne, contient une série de toiles peintes par Brouwer et une autre exécutée par Josse van Craesbeeck. Il serait curieux et instructif de les comparer. Je ne trouve malheureusement d'autres notes sur ces tableaux que les remarques suivantes. « ADRIEN BROUWER. Différentes scènes vulgaires et comiques, parmi lesquelles un *Arracheur de dents*, où l'artiste a rendu avec énergie les sensations des personnages. — JOSSE VAN CRAESBEECK. Scènes analogues, encore plus triviales et plus cyniques, notamment la composition où une affreuse vieille courtise et agace un paysan ivre. Craesbeeck avait des tons moins chauds que Brouwer, mais son coloris, dans une gamme plus froide, demeure toujours limpide et harmonieux (1). » On peut encore étudier à Vienne un autre tableau du maître brabançon, qui orne la galerie du Belvédère et porte le monogramme C. B. Il figure trois soldats causant avec des femmes assises sur une muraille en ruines; l'une des femmes est jeune, l'autre vieille; c'est la jeune qui occupe les militaires. Quelques ar-

(1) BETTY PAOLI, *Wien's Gemælde-Gallerien*, page 242.

bres, le toit d'une chaumine, un ciel nuageux composent le fond. L'auteur ayant presque toujours enfermé ses personnages dans des intérieurs, cette œuvre exceptionnelle montre comment il les posait en plein air (1).

Une toile importante de Craesbeeck se morfond, à Bruxelles, dans la collection d'Aremberg. On y voit de dos l'artiste lui-même, en veste couleur chamois, assis devant son chevalet, traçant une esquisse au crayon blanc; tout près de lui, sur un tabouret, un énorme pot de bière tient en réserve le liquide ambré dont raffolait le maître, qui raffolait également de toutes les autres boissons. Que va-t-il peindre? Un groupe attablé au milieu de la pièce, trois hommes et deux femmes : ce ne sont pas des truands et des vauriens, mais de nobles modèles, portant des fraises ou des cols rabattus. Un des gentilshommes pince de la guitare, un autre avance son verre, comme s'il saluait la compagnie; une dame lit un papier, la seconde, une forte créature, considère l'artiste, sans écouter son voisin qui lui parle. Un beau jeune homme à taille svelte, debout contre la haute cheminée, fume sa pipe dans une attitude élégante. Ces personnages se détachent sur une muraille d'un gris vert, toute unie et abondamment éclairée. On croit

(1) Il est de tradition, à Vienne, que Josse mourut en 1641. Les Autrichiens, pendant qu'ils gouvernaient la Belgique, ont-ils eu quelque renseignement dont on a perdu la trace? Je ne puis résoudre la question, mais ce chiffre expliquerait la rareté de ses tableaux, puisqu'il aurait cessé de vivre étant jeune encore. Il faut dire néanmoins que les archives de Saint-Luc ne relatent son décès ni en 1641, ni à aucune date voisine.

être avec eux dans l'atelier du peintre, qui a mis toutes ses initiales au bas du tableau : *J. V. C. B.*

L'historien Descamps possédait, du même artiste, une scène peinte sur bois, qui devait être fort curieuse et dénotait bien les goûts picaresques de l'auteur. On y voyait des campagnards qui s'égorgeaient dans une taverne. Tout s'y trouvait culbuté pêle-mêle, les hommes, les femmes, les enfants, les tables, les pots et les verres. Un des champions était déjà mort, un autre tenait à la gorge le chenapan qui l'avait blessé d'un coup de couteau. Cette lutte confuse rappelait exactement le style de Brouwer.

Craesbeeck, minutieux observateur de la nature, devait peindre très bien le modèle vivant. Il s'était lui-même souvent reproduit. En 1775, il existait à Anvers une de ces images personnelles, que François Mols a décrite ainsi : « Dans ce beau portrait, Craesbeeck s'est représenté en habit vert, assis près d'une table, où il appuie son bras droit, tandis que sa main gauche est posée sur son genou : il regarde le spectateur. C'est un homme à poitrine large, aux épais cheveux bouclés, à la face pleine, au corps solide, mais il paraît avoir déjà quarante ans. La toile, très petite, n'a que 7 à 8 pouces de haut et 5 à 6 de large. » Sur une toile excellente, qui ornait, pendant le siècle dernier, l'hôtel des Escrimeurs, à Anvers, Josse avait peint les notables de la corporation se livrant aux exercices principaux de leur métier. C'était une de ses œuvres les plus belles et les plus correctes.

Une page qu'on lui attribue, au musée de Bruxelles, pourrait exciter quelques doutes. Elle a

pour motif une salle de cabaret, où deux flâneurs allument leurs pipes dans un réchaud. Derrière eux, on aperçoit d'autres garnements qui fument, causent et boivent debout. Une femme apporte du fromage sur une assiette. C'est un tableau très moelleux, très harmonieux de ton, mais d'un travail timide et sans qualités supérieures. Il doit son principal mérite à un effet de lumière que produit une lucarne ouverte.

Le fameux tableau du Louvre a éveillé aussi les soupçons, mais d'une autre manière : on n'hésite point à en reconnaître la valeur, mais on conteste l'origine que le livret lui attribue. Acquis par M. d'Angiviller comme une peinture de Brouwer, il figura sous ce nom, en 1793, à la première exposition publique des toiles de maîtres possédées par la France. Pourquoi l'a-t-on transporté à Craesbeeck et a-t-on imprimé dans le catalogue : « Craesbeeck peignant un portrait? » La première désignation portait, non pas *atelier de Craesbeeck*, mais *atelier de Brouwer peignant un portrait*. L'artiste élégamment vêtu, qui tient la palette, n'a aucune ressemblance ni de visage, ni de tournure, avec Craesbeeck : ce sont les jolis traits, les beaux cheveux, le noble maintien de Brouwer. Il examine son modèle, personnage de mise opulente et aristocratique, assis près d'une table, le chapeau sur la tête, et portant sur son bras gauche un petit chien; par distraction, il a pris un pinceau, avec lequel il joue. Derrière lui se tiennent respectueusement une espèce de secrétaire intime et un page. Deux valets apportent à boire sur des plateaux; un musicien, debout dans un angle de la pièce, joue de la guitare. La chambre a

pour tout ameublement un lit à courtine, un mauvais fauteuil que l'on a garni exprès d'un coussin, une table et, contre le mur, une toile encadrée, où grimacent des visages. Le coloris, par ses tons chauds et vigoureux, tient plus de Brouwer que de Craesbeeck.

La mine coquette et les fières allures d'Adrien semblent démentir les anecdotes triviales que racontent ses biographes. Mais elles s'accordent avec des traits de caractère, dont la mémoire nous a été conservée par De Bie. « Brouwer dédaignait la pompe du monde et estimait bien davantage la gloire qu'il obtenait par son mérite, pour l'honneur de son nom. Tel il se montrait dans ses tableaux, tel il se montrait dans la vie, et il a fait bien des pasquinades pour railler le monde. Persécuté un jour par un hôte rébarbatif, auquel il devait cinquante livres, et n'ayant ni sou ni maille, ne voulant pas laisser sa culotte en gage (d'autant plus qu'elle ne valait pas trente sous), il prit du papier, de l'encre et une plume, dessina d'une main habile une excellente image, puis l'envoya offrir pour cent écus. Les amateurs ne voulurent en donner que vingt livres. Malgré l'embarras dans lequel il se trouvait, malgré la honte que lui inspirait l'exigence de l'hôtelier, Brouwer prit l'esquisse et la jeta dans le feu (1). » Cette indignation prouve que les peintres de bambochades avaient plus de fierté qu'on ne suppose. La conscience de leur talent leur relevait la tête. Les délicatesses de leur facture, d'ailleurs, montrent que leur esprit, par certains côtés, avait une distinction réelle.

(1) *Le Cabinet d'or*, page 93.

Le magicien du clair-obscur, le maître de Brouwer et de Craesbeeck, François Hals, doué d'une organisation puissante que n'altérait pas la débauche, leur survécut à tous les deux. Ses mœurs par trop dissolues l'avaient empêché de faire des économies; son talent n'avait pas été amoindri, délavé par le flot du temps, mais ses compatriotes exploitaient sa misère, en sorte qu'il fut réduit à implorer le conseil municipal de Harlem. En 1662, à l'âge de 78 ans, il obtint une pension de 50 florins par trimestre, 430 livres par an. Une si faible somme ne le préservait pas de la gêne. En 1664, le 16 janvier, il adressa une nouvelle pétition au collége échevinal, qui lui fit envoyer trois charrettes de tourbe et garantit à son propriétaire le paiement de son loyer. Il ne toucha pas longtemps le subside que lui accordait la pitié, puisqu'il mourut le 29 août 1666, âgé de 82 ans. Il laissait dans un profond dénûment Lysbeth Reyniers, sa seconde femme. Longtemps après la triste fin de son mari, le 26 juillet 1675, la municipalité de Harlem, *sur ses instances réitérées*, lui octroya 14 sous de Hollande par semaine, 1 fr. 40 centimes! On pense qu'elle termina ses jours à l'hospice, car son nom ne figure sur aucun registre mortuaire de la ville, et c'était alors l'habitude d'indiquer seulement par des mots vagues le décès des malheureux qui expiraient dans un lit banal.

Le style de Brouwer et de Craesbeeck ne demeura point sans imitateurs en Belgique. Leur facture séduisit un peintre qui les a peut-être surpassés, qui dans tous les cas a traité des sujets plus importants que les leurs, Gilles van Tilborch ou Tilborgh (car

il a signé des deux manières), venu au monde à Bruxelles en 1625, mort, dit-on, en 1678. Il passe pour avoir été le disciple de Teniers le jeune, mais son contemporain De Bie ne signale que ses rapports de goût et d'exécution avec Adrien Brouwer. « La renommée, dit-il, ne permet pas que l'on néglige ce maître éminent, Gilles van Tilborgh, peintre de Bruxelles, qui, par sa composition merveilleusement habile et sa vivante manière, anime ses kermesses, ses corps de garde et ses tableaux de conversations, où son pinceau fidèle reproduit le style d'Adrien Brouwer et la touche d'autres grands coloristes (1). » Il obtint la maîtrise dans sa ville natale, le 26 mars 1654, et fut doyen de la ghilde pendant l'année 1663-1664. C'est un homme qu'on n'estime pas à sa juste valeur. Une *Noce flamande*, peinte par lui et conservée à Dresde, mérite le nom de chef-d'œuvre. La coloration puissante, délicate et moelleuse, a un tel charme, une si parfaite distinction, que Murillo lui-même n'aurait pu trouver des tons plus exquis sur sa palette, ni mieux distribuer la lumière. Tous les détails sont excellents, pleins de vérité. Une gerbe de rayons, qui traverse le ciel et frappe les murs de l'hôtellerie, semble éclairer le site d'un jour naturel. Le goût le plus judicieux a présidé au choix des types; les physionomies sont parlantes, les yeux regardent. Tous les accessoires, vases, paniers, chaudrons, indiquent un homme sûr de sa main. Le clair-obscur est si habilement traité que la profondeur des ombres ne tranche point sur l'éclat des parties lumineuses.

(1) *Le Cabinet d'or*, page 399.

Un *Repas en plein air*, devant une maison, que possède, à Bruxelles, le comte Dubus de Ghisignies, et qui porte la date de 1658, soutiendrait peut-être la comparaison avec le tableau de Dresde. Une trentaine de figures, quelques-unes charmantes, toute d'une grande vérité, y brillent dans la lumière d'un ciel orageux. Un rayon oblique du soleil illumine la campagne. Les objets ont la solidité des choses réelles. Il semble qu'on va toucher un mur de briques et de moellons, que dore l'éclatant fluide. Peut-être n'a-t-on jamais mieux peint.

La collection de l'Ermitage contient plusieurs morceaux qui font le plus grand honneur à Tilborgh. L'un d'eux, un vaste corps de garde, peuplé de nombreux personnages, enthousiasme les connaisseurs. Il a dégelé le flegme et animé la lourdeur de M. Waagen. Au milieu des soldats, se rengorge un officier supérieur en costume polonais; un capitaine d'un rang secondaire, placé près de lui, semble donner des ordres. Par la richesse et l'habileté de la composition, par la force et la transparence de la couleur, par la variété comme par l'aspect vivant des têtes, par la facture soignée de l'œuvre entière, cette image honore l'espèce humaine. On s'étonne, en la voyant, qu'une pauvre créature, douée d'une si frêle existence, harassée de maux si nombreux et destinée à la mort, puisse lutter si avantageusement contre la nature et transformer en scène presque réelle une scène imaginaire. Une *Troupe de villageois devant une maison*, précédés de deux enfants qui jouent, charme aussi comme un tableau d'une opulence et d'une vérité prodigieuses. Tilborgh a su encore éveiller l'in-

térêt, séduire l'esprit et l'imagination avec un motif de la plus grande simplicité, un mari et une femme qui dînent ensemble, ayant un domestique derrière eux. On est dans cette chambre élégante, on dîne avec ce couple jeune et beau, on sent pénétrer en soi la poésie intime de cette vie douce et affectueuse. Une page analogue semble prouver que Tilborgh, l'artiste inconnu, dont la biographie n'est pas même ébauchée, goûtait les joies d'une pure tendresse et illuminait ses tableaux du reflet de son bonheur. Ce n'est rien; c'est un paysan, un cultivateur aisé qui fume près de sa femme, pendant qu'un serviteur attend leurs ordres; mais les types sont pris sur nature, les expressions vivantes; il y a du charme dans l'air, et la vigueur de la touche donne aux objets une réalité qui fait presque illusion.

Si Tilborgh occupait dans l'histoire la place qu'il mérite, beaucoup de personnes le préféreraient à Brouwer et à Craesbeeck. Il a les mêmes qualités de facture, et n'atténue point ces dons innés par l'insignifiance ou la bassesse des motifs. Ses compositions bien plus vastes, d'un agencement exquis, donnaient pleine carrière à son talent d'exécution et permettent d'en apprécier toute la force, d'en saisir toutes les délicatesses. Malheureusement pour sa mémoire, je suis le premier amateur qui se soit épris de ses tableaux, le premier qui réclame en sa faveur.

CHAPITRE XL

LES INDÉPENDANTS

La peinture d'animaux. — ADRIEN VAN UTRECHT. — Sa biographie. — C'était un peintre excellent, que l'on n'estime pas à sa juste valeur. — Avec des natures mortes, il obtenait des effets grandioses. — Opulence et harmonie de sa couleur. — JEAN FYT ne l'égale pas. — Il ne composait point d'une manière aussi habile, avait une couleur plus sèche et une exécution plus dure. — Son manque de logique. — *Peinture des fleurs.* — DANIEL SEGHERS. — Il abandonne le monde pour entrer dans l'ordre des Jésuites. — Son voyage en Italie, où il collabore avec Dominiquin. — Sa vie paisible et honorée après son retour à Anvers. — Perfection de ses travaux, originalité de sa manière. — Aucun peintre de fleurs ne l'a surpassé. — Description de plusieurs chefs-d'œuvre. — Procédés inconnus dont il devait faire usage. — Il ne forme qu'un seul disciple, JEAN VAN KESSEL. — Biographie de VERENDAEL. — C'était un homme gauche et malheureux, mais qui possédait un rare talent. — Gracieux tableaux de fleurs, compositions spirituelles où des singes ridiculisent l'espèce humaine. — *Peintres de marines.* — Les frères PEETERS. — Leur sentiment dramatique. — Scènes poignantes où il se révèle. — Délicate exécution de leurs tableaux. — Ils traitaient la figure aussi bien que les objets inanimés. — Fin de l'école d'Anvers. — Pourquoi elle a été si tragique.

La peinture d'animaux était cultivée aussi par

d'éminents adeptes, qui n'avaient point voulu accepter la suprématie de Rubens. Un artiste doué de qualités fortes luttait sans désavantage contre François Snyders. Adrien van Utrecht, né à Anvers le 19 janvier 1599, entra comme élève, en 1614, chez Herman de Ryt, peintre obscur s'il en fut jamais. Aussitôt qu'il eut terminé son apprentissage, il visita le centre de la France, la Provence, l'Italie et l'Allemagne. Aussi ne devint-il membre de la ghilde que le 14 août 1625. Sa sœur, Catherine van Utrecht, épousa, le 13 juin 1628, le fameux Simon de Vos. Il se maria lui-même, le 5 du mois de septembre suivant, à l'église Saint-Georges, avec Catherine van Nieulant, fille du peintre et poète Guillaume van Nieulant. Elle était toute jeune, car elle avait reçu le baptême dans la cathédrale le 26 février 1611. Comme le digne fils d'une race puissante, Adrien van Utrecht n'eut pas moins de douze enfants. Il travailla pour l'empereur, le roi d'Espagne, la famille d'Orange et d'autres grands seigneurs. Sa carrière ne fut pas très longue, puisqu'il mourut en 1652-1653.

Pourquoi ce peintre n'est-il pas plus célèbre? Avec des pâtés, des homards, des poulets cuits, des raisins, des pêches, des abricots, des paniers, des chaudrons, des terrines, des artichauts, des instruments de musique, des plats et des vases ciselés, des chats et des chiens, il a su faire les compositions les plus variées, les plus somptueuses, où les belles teintes flamandes sont rehaussées par la profondeur des ombres. Le voisinage de Snyders et de Weeninx ne lui porte aucun préjudice, comme on peut le vérifier à

Dresde. Sa moelleuse facture lui donne même l'avantage sur le premier peintre. Un tableau de légumes, de fruits et de gibier, qui orne la galerie de Munich, séduit la vue par les tons les plus doux, les plus caressants, par les ombres les plus veloutées. Une énorme toile de même nature, que possède le musée de Cassel, a une magnificence royale, en quelque sorte. Trois personnages très bien exécutés animent la composition. Nul ne devinerait, certes, qu'avec un si pauvre motif, avec un intérieur de cuisine, on puisse produire tant d'effet. Une grappe de raisin blanc, pourvue de son feuillage, divers autres fruits, des vases d'argent et une coupe d'or, du pain, des verres, une grappe de raisin noir, agencés, à Brunswick, sur une table de marbre, sur un tapis, sur une pierre, forment un spectacle pompeux, où les couleurs les plus énergiques se fondent dans la plus savante harmonie.

On voit à Bruxelles, chez le comte Dubus de Ghisignies, un tableau de grandes dimensions, qui mérite aussi les éloges des connaisseurs. Au milieu, la tête en bas, pendent un lièvre et des lapins de garenne, attachés par les pattes aux crochets d'un cercle en fer, couronne gastronomique des *chefs* et des cordons-bleus dans la vieille Flandre. Celle-là est fixée à la voûte d'une ample salle que porte une colonne gigantesque. Derrière la colonne, sur la gauche, flambe dans une cheminée un feu de branches, où la cuisinière s'apprête à faire crépiter une friture. Ce personnage est de Teniers le jeune. Une grande table, chargée d'oiseaux morts, de fruits et de légumes, occupe le premier plan. D'autres légu-

mes bourrent un vase en cuivre. Cette image singulière a un aspect monumental. La vigueur de l'exécution, la beauté, l'harmonie de la couleur frappent au premier abord. Les victuailles sont agencées avec un goût parfait. Une brochette de petits oiseaux rares, qui se dresse au bord d'un tonneau, séduit par son extrême élégance. Derrière ces splendeurs culinaires, le fond sombre de la salle produit un effet grandiose, presque dramatique. Jamais personne n'a mieux peint.

L'histoire est pleine de surprises, comme le monde réel. Le genre que traitait Adrien van Utrecht, animaux morts, fruits, légumes, vases, ustensiles, armes de chasse, combinés en groupes pittoresques, semble exiger des dispositions morales toutes particulières, un esprit calme et doux, une humeur contemplative, que charment une forme, une ligne délicate, une nuance, un rayon de soleil, l'incident le plus minime. Le type du peintre devrait, par suite, répondre à ce caractère : des lignes un peu molles devraient s'y associer à une physionomie tranquille. Eh bien, nous avons un beau portrait d'Adrien, exécuté par Jean Meissens, qui est précisément le contraire de cette figure logique et vraisemblable. Il annonce un homme fier, impérieux, toujours occupé de graves intérêts, qui ne fléchit devant aucun obstacle, qui passerait vite du commandement à la menace, qui la porte déjà dans son regard. Ses longs cheveux aux boucles élégantes n'amortissent point la force de l'expression. Le maintien ferme et hardi concorde avec la résolution peinte sur le visage. Cet homme voué à de minutieuses études, au

plus paisible travail, prenait son pinceau avec un geste militaire et s'asseyait devant sa toile comme un chef qui commande un assaut !

Il avait obtenu pendant sa vie une gloire que le temps a un peu fanée. Cornille de Bie le loue en termes pompeux. « Adrien van Utrecht, dit-il, est un maître fameux par son talent naturel à peindre les fruits, les animaux morts et vivants, mais surtout les poules, les coqs d'Inde et autres volatiles. Aussi la gloire a-t-elle voulu le classer parmi les hommes immortels, et ses ouvrages ornent-ils les palais des plus grands souverains. Il a d'ailleurs voyagé en France, en Provence, en Italie et en Allemagne, où il a partout laissé des tableaux qui l'honoreront à jamais, qui prouvent combien la nature l'avait généreusement traité, lui donnant à la fois la beauté du corps et une prédisposition à peindre avec une telle suavité, que les rois et les princes ont témoigné pour lui de l'estime et de l'admiration (1). »

Jean Fyt n'a pas égalé ce maître opulent, et demeura aussi très loin de Snyders, quand il peignit des combats d'animaux. Né à Anvers, il fut baptisé dans l'église Saint-Jacques le 19 août 1609 : son père avait le même prénom que lui, sa mère s'appelait Catherine Lyssensens. Il débuta comme élève, en 1621-1622, chez Jean van Berch. Reçu franc-maître en 1629-1630, il visita les provinces italiennes et fit à Rome un long séjour. Venait-il seulement de regagner sa patrie, lorsque la société des Romanistes, présidée alors par le fameux Jean van Hoeck, l'ad-

(1) *Le Cabinet d'or*, page 106.

mit en 1650 au nombre des pèlerins de la ville éternelle? Il y a tout lieu de le croire. Jean Fyt, dans cette hypothèse n'aurait pas demeuré moins de vingt ans au delà des Alpes. A quoi pouvait lui servir une si longue résidence chez un peuple qui ne tient guère aux animaux vivants ou morts, qui préfère de beaucoup la grande peinture? L'époque de son mariage semble pourtant confirmer notre induction : les artistes flamands se mariaient d'habitude après leur retour de la Péninsule. Leur position dans le monde se trouvait fixée pour toujours par cette grave et joyeuse cérémonie. Eh bien, notre artiste avait quarante-quatre ans révolus, quand il épousa, le 22 mars 1654, sous les voûtes de l'église Saint-André, Jeanne Françoise van den Zande, ayant pour témoins Jacques van Bueren, second bourgmestre de la ville, et Baudouin van den Zande. Elle lui donna en peu de temps quatre héritiers, deux fils et deux filles. Le ménage habitait rue du Couvent, près de l'église Saint-Michel, où on enterra Jean Fyt le 14 septembre 1661. Une note contemporaine nous apprend que deux marguilliers de l'église Saint-André parurent à ses obsèques, affublés de leurs tabards, ce qui dut être une grande consolation pour lui et coûta douze florins à sa veuve. Jordaens lui demandait parfois son aide, quand il voulait placer quelques habitants des forêts ou quelques bêtes domestiques dans ses compositions.

Une *Chasse à l'ours*, que possède la galerie de Munich, a toutes les qualités du genre. Les chiens sont venus relancer le terrible animal dans une grotte, par l'entrée de laquelle on aperçoit la campagne.

L'ours monstrueux, à l'œil flamboyant, écrase les limiers, leur brise les pattes, avec une fureur vraiment tragique, pendant que les adversaires qui lui ont échappé le harcèlent et le déchirent lui-même. La couleur est belle et vigoureuse, mais les fonds trop durs, au lieu de mettre les champions en relief, les dominent, les cernent, les éclipsent, paraissent vouloir les envahir, défaut capital. C'est pourtant le meilleur travail de l'auteur que je connaisse. Deux autres chasses, conservées dans la Pinacothèque, la première où un sanglier lutte contre des chiens, la seconde où deux chevreuils inoffensifs ont mis trois mâtins hors de combat, succès invraisemblable, sont raides et sèches de couleur, froides et guindées comme action. A Dresde, au contraire, on voit un joli tableau, un chien qui flaire deux perdrix mortes, d'une touche agréable et d'un air naturel. Les deux toiles de Lille, groupes de gibier mort, sont très bien peintes. On pourrait même douter de l'attribution : la couleur chaude, sombre et harmonieuse, les contours moelleux et souples font venir à l'esprit le nom d'Adrien van Utrecht. Une charmante petite fille, au type puissant, au crâne spacieux, au regard ferme et attentif, parée d'une belle chevelure blonde, que Van Dyck a pourtraite et qui orne le musée d'Anvers, tient en laisse deux chiens de Jean Fyt, très bien exécutés, dont l'un regarde l'enfant et dont l'autre semble guetter dans l'herbe un insecte, sur lequel il veut se jeter.

La logique, cette grande lumière, manque aux esprits de second ordre, comme les dons supérieurs du talent. Les deux chiens de Jean Fyt, qui se disputent

une tête de mouton, scène exposée à Munich (1), n'attestent pas une grande force de raisonnement. L'un d'eux est renversé, l'autre le menace de sa gueule ouverte. Pourquoi le premier se trouve-t-il à terre, puisque son ennemi ne le mord pas, ne le tient pas dans ses crocs? Ce motif mal conçu indispose sur-le-champ le spectateur, et il faudrait une grande perfection de travail pour contre-balancer un effet aussi désavantageux. Or, si les chiens sont d'une belle coloration, ils se découpent sur un fond trop dur.

La peinture de fleurs, innocente et délicate fantaisie, où Brueghel de Velours l'ancien s'est montré si habile, continua de prospérer sur le sol flamand. Daniel Seghers s'en fit une spécialité qui l'a rendu célèbre. Son esprit indépendant trouva des sources nouvelles de grâce et de poésie dans l'étroit domaine où se délectait son imagination. Si les fleurs sont un rêve charmant de la nature, il ajouta son rêve à ces élégants caprices. Son style original, que nous étudierons plus loin, témoigne de réflexions assidues, manifeste une ingéniosité piquante. Mais il faut conter d'abord sa vie tranquille et douce, en harmonie avec le genre de ses travaux.

Né à Anvers, il fut baptisé dans la cathédrale le 6 décembre 1590. Son père lui enseigna les éléments de la peinture (il se nommait Pierre) et le mit ensuite chez Brueghel de Velours. Il fut inscrit comme son élève en 1611 et, chose singulière, obtint la même année le titre de franc-maître. L'ardent travail de propagande religieuse, qui se faisait dans les Pays-

(1) N° 202.

Bas sous les Archiducs, l'enveloppa comme un filet, lui inspira le désir de quitter le monde : le 10 décembre 1614, les jésuites de Malines l'admirent parmi leurs novices. Quand il eut prononcé des vœux éternels, ses chefs l'employèrent à décorer les monuments de l'ordre. Dans l'église des révérends pères, à Bruxelles, il peignit au dessus des confessionnaux une série de paysages, où se trouvaient figurées plusieurs scènes de leurs missions japonaises. Il obtint ensuite la permission de visiter Rome, pour y perfectionner son talent ou y satisfaire sa curiosité. Le Louvre possède un témoignage éclatant de son séjour en Italie et des relations qu'il y noua : c'est le *Triomphe de l'Amour*, par Dominiquin. Le jeune dieu, assis sur un char, tient son arc de la main droite et guide de l'autre deux colombes attelées. Autour de ce sujet profane et peu en harmonie avec les chastes sentiments qu'exige la tonsure, Daniel Seghers a tracé deux guirlandes de fleurs, si brillantes, si pures et si fraîches qu'elles semblent peintes depuis quelques jours. La toile ornait primitivement, à Rome, le palais Ludovisi.

Après son retour en Flandre, le moine laborieux sut allier ses fonctions cléricales et ses goûts d'artiste. Son ordre le soutenait par esprit de corps et employait ses tableaux pour séduire les grands du monde, en offrait même à des princes schismatiques, dont il voulait capter les bonnes grâces. Il les maintenait d'ailleurs à si haut prix que les grands seigneurs et les têtes couronnées pouvaient seuls les acquérir (1).

(1) **Campo Weyerman, tome Ier, page 313 et 314.**

Le vaillant stathouder Frédéric-Henri ayant témoigné le désir de recevoir un de ces joyaux, ils lui expédièrent un vase plein de fleurs, parmi lesquelles se jouaient toutes sortes d'insectes et de petits animaux. Ils voulaient ainsi engager le redoutable capitaine à épargner leurs possessions, dans la guerre acharnée qu'il faisait au gouvernement espagnol sur le territoire des provinces belges. Il prescrivit, en effet, de ménager le domaine appelé *Rivière*, que les jésuites possédaient à Deurne, sous les murs d'Anvers. Pour témoigner personnellement à l'artiste sa gratitude, il lui envoya un chapelet, une croix, une palette et douze pinceaux en or. Les révérends pères étaient trop galants et comprenaient trop bien leurs intérêts pour oublier la princesse d'Orange. Ils lui offrirent un autre vase, où brillaient toutes les fleurs de nos latitudes, auxquelles se mêlaient, comme un emblème, des branches d'oranger portant des fleurs et des fruits verts. La grande dame remercia l'auteur en lui faisant cadeau d'un appui-main en or, émaillé dans toute sa longueur et surmonté d'une tête de mort. On garda ces objets précieux dans la maison professe jusqu'en 1718, époque où la congrégation les vendit pour réparer l'église, que la foudre avait incendiée le 18 juillet. L'ordre est si pauvre!

En 1638, Frédéric-Guillaume, marquis de Brandebourg, ayant épousé à La Haye la sœur du stathouder, eut occasion de voir les frais tableaux peints par Daniel. Il insinua qu'un présent de même nature lui siérait fort et le disposerait à bien traiter les révérends pères établis dans son duché de Clèves. Il n'en fallait pas davantage pour toucher le cœur

des jésuites. Avant la fin de l'année, le marquis reçut un grand tableau, où la Vierge mère trônait au milieu d'une guirlande de fleurs. C'est probablement celui que possède encore le musée de Berlin. On y voit Marie dans une niche, peinte en grisaille, portant son fils et accompagné du petit saint Jean. Les reines de nos jardins, la tulipe, la rose, la jacinthe, l'iris, la jonquille, forment la couronne printanière qui l'entoure ; on lit sur la toile deux signatures : *Daniel Seghers soc^tis Jesu. — E. Quellinus* (1).

Frédéric-Guillaume ne voulut pas se laisser vaincre en générosité; il écrivit à l'auteur du tableau que nul don n'aurait pu lui être aussi agréable, et, pour lui témoigner sa reconnaissance, il lui fit remettre deux doigts de saint Laurent, diacre et martyr, conservés jusque-là dans une église fondée par un aïeul de l'Électeur; ils étaient enchâssés dans une boîte de vermeil, constellée de pierres précieuses. Les moines de saint Ignace et le prince luthérien faisaient assaut de courtoisie. L'ancienne chapelle de la maison professe garde encore cette relique offerte par un mécréant.

Daniel Seghers montrant pour les infidèles tant d'aménité, ne pouvait être moins gracieux pour les princes orthodoxes. Aussi, quand l'archiduc Léopold-Guillaume eut fait, en 1648, son entrée solennelle à Anvers et honora le peintre d'une visite, Daniel, qu'il entretenait familièrement, avec l'urbanité d'un

(1) La signature complète de ce tableau fixe la manière dont on doit écrire le nom du peintre de fleurs. L'autre toile de Berlin porte les initiales : D. S.

dieu parlant à un homme, lui offrit-il un grand tableau sur cuivre, haut d'environ cinq pieds, où se trouvait peint, dans un arc-en-ciel de fleurs, *saint Léopold invoquant la mère de Jésus*. Le gouverneur, charmé d'un aussi beau travail, lui en demanda une répétition pour son frère, l'empereur Ferdinand III.

Nous avons signalé tout à l'heure l'étrange opposition que la nature avait mise entre les goûts, les sujets paisibles d'Adrien van Utrecht et sa physionomie impérieuse, sa tournure militaire; un contraste non moins violent régnait chez Daniel Seghers entre ses bucoliques productions et les traits de son visage. Il semble qu'un peintre de fleurs devrait avoir quelque chose de riant, de gracieux, d'avenant et d'épanoui, comme les œuvres charmantes de la nature que son pinceau retrace. On ne pourrait imaginer un type plus ingrat, plus sec, moins attrayant que celui de Daniel Seghers. Ses yeux à fleur de tête, son gros nez, ses pommettes saillantes, la raideur de sa barbe et de ses moustaches, son inflexible attitude forment un ensemble déplaisant. Il y a tout lieu de croire qu'il avait une imagination pastorale et des mœurs très douces; mais rien dans sa personne ne correspondait aux goûts poétiques, aux suaves données qui occupaient son esprit et sa main. Avait-il conscience de sa laideur? Est-ce pour ce motif qu'il ne voulut poser devant personne? Il fallut que Jean Lievens (1) peignît à la dérobée son image,

(1) Jean Lievens, né à Leyde, le 24 octobre 1607, après avoir fait en Angleterre un séjour de trois ans, vint habiter Anvers, où il épousa la fille du célèbre sculpteur Michel Colyns et se fit recevoir franc-

qui fut reproduite sur le cuivre par Jean Meissens. Il montrait d'ailleurs dans toutes ses actions une humilité vraiment chrétienne, la plus rare de toutes les vertus. Pour remplir les devoirs que lui imposait sa robe, il quittait modestement sa palette. Le jardin de l'établissement était pour lui une source de joies pures et innocentes : il y cultivait lui-même les fleurs dont il voulait parer ses toiles. Ce maître habile, cet homme estimable vécut près de soixante et onze ans, puisqu'il mourut le 2 novembre 1661, dans la maison professe où d'aimables travaux, où un don poétique avaient enchanté sa vie.

Daniel Seghers trouva une manière de peindre tout à fait originale, qui ne rappelle en aucune façon les maîtres analogues, David de Heem, Abraham Mignon, Van Huysum, Rachel Ruysch, qui ne rappelle même pas Jean Brueghel, son chef d'atelier. Il la devait à des études personnelles, à des réflexions délicates et ingénieuses. Le modeste solitaire ne cherchait pas constamment le fini, la précision, la couleur intense qu'obtenaient tous ces artistes; les ressources du clair-obscur lui servaient peu : ses ombres pâles ne donnent qu'une minime profondeur au centre des corolles, ne détachent et ne distancent que faiblement les pétales. Il ne compte pas sur les demi-teintes, sur le jeu de la lumière et des ténèbres pour produire l'harmonie. Ses contours sont souvent indiqués d'une main légère. La tonalité de sa pein-

maître en 1634-1635. Il résida longtemps sur les bords de l'Escaut et mourut en 1663. Les archives de la corporation des peintres, à La Haye, le mentionnent parmi les artistes de la ville en 1661.

ture n'est donc pas très forte. Au lieu de laisser aux nuances vives tout leur éclat, ou même de l'exagérer pour accroître l'effet, il le modère et l'atténue, rapprochant ainsi les tons l'un de l'autre. Pendant que ses compétiteurs obtiennent l'harmonie par un obscurcissement général, ou par des fulgurations de pinceau, il l'obtient par une gamme délicate dans les teintes claires. Ce qui distingue son exécution, c'est la fraîcheur, la vérité, la nuance agréable et la splendeur lumineuse de son coloris. Ses guirlandes de fleurs ont une vivacité d'aspect qui les signale entre toutes, un charme printanier, une magnificence originale. Daniel était si habile qu'il les peignait sur un fond noir, sans que la violence du contraste produisît la moindre dureté : bien peu de personnes même remarquent la nuit où se profilent ces couronnes étincelantes, l'obscure atmosphère où brillent ces gracieuses voies lactées. Rien de plus beau sans doute que la guirlande fleurie tracée par Jean Brueghel autour d'une Vierge de Rubens (1), rien de plus beau que la perfection de détails obtenue par Van Huysum; mais c'est autre chose et ce n'est pas préférable.

Quelles substances Daniel employait-il pour illuminer ses toiles? Je l'ignore, mais je suppose qu'il connaissait la méthode des Van Eyck, délayait ses

(1) Musée du Louvre, n° 429; travail d'une délicatesse et d'une richesse prodigieuses. Ce qu'il a fallu de temps et de patience pour peindre ces fleurs sans nombre, avec tous leurs détails, est effrayant; des singes et des perroquets sont mêlés d'une manière ingénieuse aux feuilles et aux corolles.

couleurs dans cette laque mystérieuse, dans ce vernis inconnu, qui servait à la fois comme dissolvant et comme enduit. Ses œuvres les plus récentes ont deux cent dix ans, les plus vieilles deux cent cinquante. Regardez-les; ne semblent-elles pas faites d'hier? Le temps a-t-il assombri une seule pétale? Deux siècles de durée ont-ils affaibli une seule nuance? Qu'un artiste essaie de copier ces grappes de fleurs, ces traînées somptueuses de pétales, qu'il lutte contre le pinceau du vieux maître, c'est tout au plus s'il égalera la fraîcheur que ses corolles antiques ont gardée depuis le règne de Louis XIII. Les ardents rayons de l'été, les brumes de l'automne, l'âpre froidure, la crasse, la fumée, la poussière n'ont eu aucune prise sur ces inaltérables merveilles. Le pouvoir qui change tout, qui détruit tout, n'a pu ni les atteindre, ni les modifier. Qu'on les place à côté des plus grands chefs-d'œuvre, portant les plus grands noms, et ces chefs-d'œuvre seront éclipsés par les vives couleurs, par le lumineux éclat des guirlandes fleuries que tressait le pinceau de l'habile Anversois. C'est un système complet, qui ne ressemble à aucun autre et que personne n'a étudié. Là encore triomphe la magie de la palette flamande, là encore brillent dans toute leur force les dons exceptionnels qui prédisposent la race néerlandaise aux victoires du pinceau.

On peut vérifier toutes ces observations sur la magnifique toile de Seghers que possède le Louvre : il n'en a pas fait de plus belle, quoiqu'elle date de sa jeunesse, et montre que Dominiquin avait apprécié son mérite, le jugeait digne d'unir son nom inconnu au nom d'un maître déjà glorieux. Dans le centre du

tableau, l'Amour, assis sur un char, tient, comme nous l'avons dit, son arc de la main droite et guide avec l'autre deux colombes attelées. Au dessus de lui planent deux bambins mythologiques, pourvus d'ailes comme lui-même, qui cueillent des fleurs à une guirlande, pour lui en faire hommage. Une seconde couronne de fleurs encadre la première : c'est là que le peintre a déployé toute son adresse, combiné avec un goût parfait et un charme extrême les filles les plus coquettes du printemps, la rose blanche, la rose pâle, la tulipe, la jonquille, la pivoine, le narcisse, la jacinthe, la viorne aux blancs corymbes nommées vulgairement boules de neige, le pavot, l'iris, les cheveux de Vénus, mêlés aux fleurs et aux feuilles d'oranger. Libellules et papillons, mouches et coléoptères voltigent parmi les corolles. On chercherait en vain une image plus gaie, plus brillante et plus fraîche : c'est comme un songe du mois de mai. La ceinture magique se détache sur un fond noir sans la moindre sécheresse; la lumière et les ténèbres semblent avoir fait un pacte et se servent mutuellement, au lieu de se nuire. Les bouts de feuillages et les fleurs légères qui s'égarent, comme de folles mèches, dans les premières ombres, ménagent la transition.

Le musée d'Anvers renferme deux productions importantes de Daniel Seghers. Au centre de l'une, Cornille Schut a peint le buste de Loyola dans une niche entourée d'architecture. Saint Ignace a une figure sympathique et douce qu'on ne supposerait point à ce visionnaire. Des anges très bien faits planent au dessus du monument et portent dans leurs

mains une ample couronne de fleurs. Une autre guirlande fleurie environne cette image centrale et forme cinq médaillons. La toile est énorme pour un sujet pareil (1); aussi le maître a-t-il donné aux corolles des dimensions plus grandes que nature; elles sont, par une autre conséquence, peintes avec une largeur inaccoutumée. Sans leur éclat et leur fraîcheur, ces pétales géantes auraient peut-être l'air d'une simple décoration; mais l'habile méthode de l'auteur a prévenu cet accident.

Le second tableau nous montre la Vierge, peinte aussi par Cornille Schut, environnée d'un cercle de fleurs. Un trait spécial distingue cette auréole printanière. Les splendeurs végétales qui la composent ont un relief insolite : les pétales sont vigoureusement détachées l'une de l'autre et un puissant clair-obscur les entoure. Seghers, dans ce tableau, a donc modifié sa manière habituelle, mais sans perdre aucun de ses avantages : ses colorations, toujours lumineuses, ont gardé leur étonnante et séduisante fraîcheur. Il pourrait bien se faire que cette œuvre exceptionnelle fût préférée à toutes les autres par quelques personnes.

La séduction serait plus grande encore pour les amateurs, s'ils voyaient un tableau que possède, à Paris, M. Scott de Martinville (2). C'est une guirlande de fleurs aussi, entourant une Vierge peinte par Diepenbeck; son fils, debout, appuie ses pieds sur les genoux maternels. Toutes les parties de ce

(1) Elle a 2 mètres 98 c. de haut, sur 1 mètre 89 c. de large.

(2) Rue du Four Saint-Germain, nº 32.

chef-d'œuvre excitent la plus vive admiration. La couronne splendide est agencée avec un art infini. Les fleurs dominantes, au lieu de former une sorte de trame continue, un bandeau régulier, qui maintienne la gamme de la peinture au même ton, laissent des espaces entre leurs corolles. Ces intervalles sont occupés par un second rang de fleurs, à demi plongées dans l'ombre et subissant les effets de la perspective. Des lacunes ménagées entre elles, comme dans le premier ruban, laissent apercevoir un troisième cordon de pétales et de vertes feuilles, plus sombre encore et plus amorti par la distance. On devine l'effet que produisent ces trois guirlandes échelonnées, où serpentent de minces rameaux, où les tons se dégradent avec la plus parfaite délicatesse. L'auteur semble avoir saccagé le parterre d'un château royal pour en composer ce triple banc de frais calices : on y voit s'épanouir la rose blanche, la rose pourpre, le lis blanc, le lis martagnon, la viorne, le muguet, la jacinthe, la renoncule, des œillets de diverses couleurs, la pivoine, l'iris jaune, l'iris violet, le cyclamen, la fleur d'oranger, l'ancolie, le jasmin blanc, le jasmin couleur d'or, la pensée, le coquelicot, le myosotis, la tulipe et autres charmantes inventions de la nature, qui forment un merveilleux spectacle. Des papillons, des sauterelles, des guêpes, des bêtes à bon Dieu ou coccinelles rôdent parmi ces suaves magnificences. La touche a une hardiesse et une franchise qui étonnent : beaucoup de détails semblent avoir été faits d'un seul coup de pinceau. L'exécution pourtant est d'un fini extraordinaire, d'une précision en quelque sorte mathématique. On

ne saurait imaginer une plus délicate perspective, des finesses de couleur plus ravissantes, une plus ingénieuse dégradation de tons. Il y a là des effets de pénombre admirables, des demi-teintes ravissantes, un charme imprévu et inespéré. Le fond est noir, comme sur les autres toiles de Seghers; mais le peintre a su tirer de l'arrière-plan ténébreux le parti le plus habile.

Pour compléter cet heureux ensemble, et prévenir toute critique le médaillon de Diepenbeck s'harmonise de la manière la plus parfaite avec la guirlande : jamais des fleurs et des personnages n'ont été mieux assortis. La coloration a la même vigueur, la même finesse, le même aspect d'émail ou d'agate. La robe de velours cramoisi que porte la Vierge semble une fleur mêlée à d'autres fleurs. Les chairs et les draperies blanches fraternisent avec les roses pourpres et avec les roses incolores. Diepenbeck a dû tremper son pinceau dans la substance inconnue, dont Seghers faisait usage. Le tableau, en somme, a une physionomie originale qui le distingue de toutes les œuvres analogues (1).

Une autre toile excellente orne la collection de M. Le Brun-Dalbanne, amateur expérimenté, qui habite la ville de Troyes, en Champagne. Elle a cette cause spéciale d'intérêt que les fleurs y sont disposées d'une manière exceptionnelle et ne forment pas une guirlande. Sur une table de marbre, cachée aux deux tiers sous un tapis de velours verdâtre, s'arrondit une corbeille, où sont groupées une rose

(1) Hauteur, 90 centimètres; largeur, 72.

blanche et deux roses à cents feuilles, qu'entourent des corolles variées, l'anémone, le lis, la tulipe, la renoncule, l'œillet, l'iris, le crocus, le liseron et autres parures des jardins. Au pied de la corbeille, du côté gauche, deux tulipes tombées se coordonnent, par une savante dégradation de nuances, aux tulipes demeurées en place. Devant la corbeille, à droite, cinq abricots reçoivent la lumière et sont précédés par un plat d'argent, où s'étale une moitié d'abricot, où rougissent quatre cerises. Puis, une carafe au col évasé, renfermant un délicieux bouquet, rose à cents feuilles, œillet panaché, trois tulipes et trois iris, occupe la partie droite du tableau, dominant deux branches de cerisier, garnies de feuilles et de fruits, négligemment couchées sur la table. Un paon du jour, un papillon jaune des prairies voltigent au dessus de la corbeille. On admire à la fois dans cette belle page la franchise de la touche, le prodigieux éclat des fleurs, la savante distribution de la lumière et des ombres. Les tableaux des maîtres les plus renommés soutiendraient avec peine le voisinage d'un pareil chef-d'œuvre.

Malgré le talent de Daniel Seghers, il arrive parfois que sa touche large et ses moelleux contours manquent de fermeté, que ses toiles prennent un air décoratif, soit qu'il fût mal disposé quand il y travaillait, soit qu'il épargnât le temps. La belle couronne du musée de Bruxelles, par sa facture un peu trop légère, produit cet effet (1). On y retrouve les mérites de l'auteur, la gaîté de sa palette, ses tons

(1) Signée : *D. Seghers soc. Jesu.*

clairs et splendides, mais on n'est point tenté de prendre ces fleurs artificielles pour des fleurs véritables.

Daniel Seghers, ne traitant pas la figure, entretenait de continuelles relations avec les maîtres de l'époque, Rubens, Cornille Schut, Erasme Quellin le vieux, Diepenbeck, et leurs pinceaux fraternels peignaient les médaillons qu'il plaçait presque toujours au milieu de ses toiles. Pierre Paul faisait le plus grand cas de ses productions; une œuvre de Seghers décorait son hôtel. Mais là se bornaient les rapports du cénobite avec le monde : il travaillait dans un atelier désert, n'instruisait et n'encourageait personne. Il fallait, pour devenir son élève, obtenir l'autorisation des supérieurs de la maison professe, qui la refusaient toujours. Un seul novice eut la chance de faire lever l'interdit, mais c'était un jeune noble, Philippe van Thielen, seigneur de Couwenberg, dont le fameux Théodore Rombouts avait épousé la sœur et avait été le premier maître. Daniel lui donna des leçons qui produisirent un médiocre effet, comme le prouvent deux toiles du musée d'Anvers; la méthode du révérend père y est appliquée, sans le moindre doute, mais le talent, mais la grâce, le charme et l'éclat manquent à ce pâle reflet d'un brillant modèle (1). La figure de l'auteur, au surplus, quoique régulière de traits, n'offre aucun signe d'inspiration (2) : l'œil morne semble n'avoir jamais

(1) On trouvera dans mon huitième volume, pages 352 et 353, des renseignements biographiques sur Van Thielen.

(2) Le portrait, peint par Quellin père, a été gravé par Richard Colin.

lancé un éclair, la pesanteur de l'expression trahit la lourdeur de l'intelligence; la vulgaire mollesse de l'attitude dénote elle-même l'apathie. Le beau costume du personnage ne relève pas sa mine.

Si le père Seghers n'a formé qu'un élève, il a fait école par ses imitateurs. Nous n'en citerons que deux, Jean van Kessel et Verendael.

Jean van Kessel semblait prédestiné par ses relations de famille à promener dans les parterres sa douce imagination, à cueillir sur les plates-bandes les motifs de ses délicates peintures. Son père, Jérôme van Kessel, tenait la palette; sa mère, Paschasie Brueghel, était fille de Jean Brueghel l'ancien et de sa première femme, Isabelle de Jode. Le futur coloriste vit le jour à Anvers et reçut le baptême dans l'église Saint-Georges, le 5 avril 1626; son parrain et sa marraine semblaient le vouer aux luttes, aux travaux et aux succès de l'art, en même temps qu'aux principes de la foi romaine, car l'un était son oncle, Brueghel de Velours le jeune, et l'autre, Suzanne de Jode, appartenait à une célèbre famille de graveurs. Il n'avait que huit ans, lorsqu'il fut mis comme élève chez Simon de Vos, en 1634-1635. Aux leçons que lui donnait ce maître expérimenté, Brueghel de Velours le fils joignait les siennes, comme il le disait lui-même dans un manuscrit que possédait autrefois Jacques van der Sanden. Le précoce élève obtint la maîtrise en 1644-1645, à l'âge de dix-huit ans. Comme s'il devait toujours brusquer le temps, il épousa dans la cathédrale, le 11 juin 1646, Marie van Abtshoven, ayant pour témoins David Teniers le jeune et Ferdinand van Abtshoven, son disciple et

imitateur, que les biographes déclarent venu au monde l'année suivante, époque où il tenait sur les fonts baptismaux le premier fils de Van Kessel et lui donnait son prénom. Trois autres fils et une fille portèrent à cinq le nombre des enfants qui durent la vie au jeune couple.

La physionomie de Van Kessel était lourde et peu avénante, comme celle de Philippe van Thielen. Un grand menton, une vilaine bouche, des yeux froids et petits, de raides linéaments n'éveillent pas l'intérêt et ne font pas de promesses : le front seul, le parvis de l'intelligence, a une ampleur et une pureté qui éveillent l'espoir, qui donnent confiance (1).

Jean van Kessel n'était pas seulement très-habile à peindre les fleurs : il reproduisait avec la même adresse et la même fidélité les êtres doués de mouvement. Un de ses contemporains en témoigne son enthousiasme. « Les bêtes particulièrement, les animaux sans plumes, ou les oiseaux petits et grands qui se promènent dans les nues, les monstres marins qui glissent dans les flots, les reptiles sans pieds qui labourent les sables, les monstres difformes et les créatures bizarres, Van Kessel les a peints comme s'ils étaient vivants, et l'on ne remarque pas son habileté le moins du monde, tant ils ont l'air naturel (2). » Le musée de Vienne possède deux tableaux de ce genre : l'un figure une salle où une compagnie de singes s'amusent à jouer aux cartes et

(1) Le portrait de Jean van Kessel, peint par Quellin le vieux, a été gravé par Alexandre Voet le jeune.

(2) *Le Cabinet d'or.*

à fumer du tabac; l'autre, une boutique de barbier, où des singes peignent et rasent des chats.

Le même chroniqueur manifeste son admiration pour quatre grands tableaux, où le maître avait représenté en perspective l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. On voyait les États divers de chaque continent, et des figures indiquaient en outre quelle religion les habitants professaient; les fruits, les animaux indigènes complétaient ce grand travail, qui rapporta près de 4,000 florins à l'auteur.

Van Kessel était capitaine de la garde bourgeoise. Il mourut à Anvers entre le 16 novembre 1678 et le 18 octobre 1679, comme le prouvent les archives de Saint-Luc, où se trouve constaté le payement de sa taxe funèbre.

Les leçons que lui avaient données Jean Brueghel de Velours ont laissé des traces dans sa manière : tantôt il se rapproche de ce grand peintre et tantôt il incline vers Daniel Seghers. Le tableau de sa main que possède le Louvre a été longtemps attribué au révérend père : c'est assez dire que les fleurs ont une grande analogie avec les siennes. Le tableau du musée d'Anvers, qui figure un *Concert d'oiseaux*, montre comment son pinceau retraçait les bêtes emplumées. Toutes sortes de volatiles sont réunis sur quelques branches d'arbres : un hibou sert de chef d'orchestre et tient le papier à musique. Dans le paysage, qui occupe le bas du tableau, un homme conduit un cheval. Ce n'est pas une merveille que cette toile bizarre, et elle inspire une approbation très-calme.

Nicolas van Verendael, l'autre imitateur de Daniel Seghers, était né en 1640, dans cette ville d'An-

vers qui a produit tant de grands hommes. Le 19 février, Nicolas ven den Berge et Catherine Struyck le tenaient sur les fonts, à l'église Saint-André. Son père, Guillaume van Verendael, et sa mère, Antoinette Thomas, avaient été mariés sous les voûtes du même édifice, le 27 février 1636. Guillaume faisait partie de la corporation de Saint-Luc, mais j'ignore à quel titre, car on y recevait des hommes qui exerçaient les professions les plus diverses. Tenait-il la palette? Forma-t-il lui-même le talent de son fils? Les livres de la ghilde ne nous donnent aucun renseignement sur ces divers points. Nicolas van Verendael fut admis dans la jurande, comme fils de maître, en 1656-1657 : il n'avait que seize ans. Une si prompte immatriculation dénote sans le moindre doute un mérite précoce. Le jeune artiste ne pouvait suivre l'usage et se marier aussitôt après. Il attendit jusqu'au 20 mars 1669, où il fit bénir dans l'église Notre-Dame son union avec Catherine van Beveren, ayant pour témoins le sculpteur Mathieu van Beveren et un nommé Pierre Dooms. La nouvelle mariée appartenait donc à une famille d'artistes. Elle apportait dans le ménage, comme supplément de dot, une ruineuse fécondité. La naissance de son premier enfant, baptisé le 30 novembre 1669, huit mois et dix jours après la noce, dut faire soupçonner que le coloriste avait pris quelques arrhes sur ses joies matrimoniales. La fiancée, disent les chroniqueurs, était aussi belle que méchante; mais elle avait commencé par montrer à son futur époux une facile tendresse. Sept héritiers ou héritières suivirent le premier rejeton, venu un peu trop tôt dans le monde. Et avec cette nombreuse pro-

géniture la misère entra sous le toit de l'artiste (1).

C'était un homme simple, au dos voûté, à l'air naïf. Il étudiait scrupuleusement la nature et peignait d'après le modèle toutes les fleurs qui ornaient ses tableaux, toutes les pièces de gibier qu'il y groupait. Il fut dans son genre spécial le dernier grand peintre de la vieille école flamande. « Ses œuvres précieuses, dit François Mols, ne sont pas beaucoup moins estimées que celles d'Abraham Mignon; quelques-unes de ses toiles surprennent et charment à la fois comme celles de Van Huysum et de Rachel Ruysch (2). » Cet

(1) Voici les noms des huit enfants de Verendael et l'époque où ils furent baptisés : la cérémonie eut lieu pour tous à l'église Notre-Dame.

1. Mathias, baptisé le 30 novembre 1669.
2. François, le 9 décembre 1672.
3. Jean-Baptiste, le 15 octobre 1674.
4. Jean-François, le 23 juin 1676.
5. Suzanne-Catherine, le 23 février 1678.
6. Catherine-Thérèse, le 10 septembre 1681.
7. Hélène, le 5 juin 1683.
8. Élisabeth-Marie, le 8 janvier 1685.

Quatre garçons et quatre filles, formant deux séries consécutives. Mathias ou Mathieu van Beveren fut le parrain du premier enfant; Anne-Marie van Beveren cautionna Jean-Baptiste devant l'Église.

(2) Rachel Ruysch, morte en 1750, le dernier talent supérieur de l'ancienne école hollandaise, arrive à la poésie par la perfection du travail et par le sentiment. Un bouquet de fleurs dans un vase, que possède le musée de Francfort, m'a inspiré la note suivante : « Manière douce, harmonieuse et, pour ainsi dire, pensive. La femme artiste a rêvé sur ces fleurs. Les roses ont une teinte pâle : elles se fanent et semblent mourantes. Fond sombre, comme si la nuit descendait et surprenait Rachel au travail. » Le tableau, signé en toutes lettres, porte la date de 1698.

admirateur de Daniel Seghers n'a donc suivi ses traces que d'une manière fort indépendante et a pris, bien des fois, un autre chemin.

La jolie femme qu'il avait épousée le dominait et le trompait. Elle avait été complaisante pour lui avant le sacrement, elle le fut pour d'autres après la noce. L'artiste préoccupé ne s'en doutait pas. Il aurait pu vivre dans l'aisance, car on lui payait suffisamment ses tableaux; mais sa lenteur le condamnait à la pauvreté. Il avait toujours peur de ne pas assez bien faire, de ne pas copier assez fidèlement la nature. Ferdinand van Kessel, le peintre dont nous avons plus haut raconté la naissance, l'étant venu voir un jour, le trouva occupé à minutieusement reproduire un œillet panaché : il causait depuis quelques minutes avec lui, lorsque sa femme, grimpant les escaliers, arriva tout émue et cria au visiteur : « Pourriez-vous croire, monsieur Van Kessel, que Verendael se morfond depuis quatre jours sur ce maudit œillet? J'ai envie de prendre la toile et de la jeter par la fenêtre. »

La princesse de Simmeren avait commandé au pauvre artiste un grand tableau de fleurs, qu'elle attendait avec impatience et qui ne venait pas. Piquée à la fin, elle arrive chez lui, monte dans son atelier, une chambre sous les toits, sale et poudreuse, où elle le trouve assis sur une vieille caisse, un morceau d'étoffe sous les pieds, en guise de tapis, les genoux enveloppés d'une couverture olive, car on était au fort de l'hiver. Le bonhomme fumait une de ces pipes à tuyau court, baptisées depuis lors d'un nom très-énergique. Sans se déranger, il salua la dame d'un

mouvement de tête, continua de peindre et de fumer. La princesse, connaissant le personnage, sourit de ses manières avenantes, et comme elle désirait voir les fleurs déjà peintes, qu'il couvrait de papier au fur et à mesure, pour les garantir de la poussière, elle le pria d'enlever ce rideau fragile, qui lui cachait le travail. Le coloriste ingénu se leva enfin, découvrit les fleurs terminées, puis sans retirer le calumet de sa bouche, dit à la princesse : « Madame, asseyez-vous sur cette caisse, où l'on a transporté des citrons; vous y verrez le tableau en pleine lumière, et je vous donnerai toutes les explications désirables. »

La dame regarda la boîte avec un air de comique étonnement et répondit :

« Mon Dieu! je puis très-bien examiner la toile, sans m'asseoir sur votre caisse. Parlez, je vous écoute.

— Voyez, madame : au-dessus de ces deux roses pourpres, il y en a une autre d'une nuance tout à fait délicate; vous ne sauriez croire le temps qu'elle m'a pris. J'ai travaillé à ce pavot quatre jours entiers. Ce petit papillon m'a tenu trois longs jours devant mon chevalet; il n'y manque plus que les dernières touches. »

Et il continua longtemps de la sorte. Il aurait poursuivi plus longtemps encore, si la princesse, que l'odeur du tabac incommodait, ne lui avait dit adieu et n'était partie. Au rez-de-chaussée, elle trouva la femme de l'artiste, lui donna quelques pièces d'or et lui recommanda de bien soigner son mari, attendu que c'était à la fois un homme de talent et un homme très-civil. La ménagère ne comprit sans doute pas l'ironie voilée sous ce compliment. L'avis de la dame

eut peu de succès (1). L'idéal des femmes étant la résolution, le courage et la force, elles n'aiment jamais l'homme qu'elles dominent : l'intervertissement des rôles déconcerte leur imagination et glace leur cœur.

Verendael tombait quelquefois dans une telle gêne, qu'il vendait à ses élèves une partie de ses couleurs, pour aller boire un pot de bière de Louvain. Ses huit enfants d'origine douteuse, petit clan bigarré qui lui demandait du pain, des habits et des chaussures, entretenaient sa pénurie. Que faire? Comment lutter contre ce mal sans cesse renouvelé? Le pauvre homme cherchait dans une taverne quelques moments de repos et d'oubli. Enfin il tomba malade : sa femme lui donna-t-elle les soins et les consolations qu'exigeait son état? On peut en douter. Il mourut jeune encore entre le 18 septembre 1690 et le 18 septembre 1691, comme le prouve le payement de sa taxe mortuaire, inscrit sur les registres de Saint-Luc. Il avait donc tout au plus cinquante et un ans, fin précoce et malheureuse qui terminait une pénible existence (2). Si l'on en croit Weyerman, lorsqu'il fut couché sous la terre, l'amant qui avait distrait sa femme pendant

(1) Campo Weyerman, qui raconte ces anecdotes dans son troisième volume, publié trente-huit ans après la mort de Verendael, déclare tenir la première de Ferdinand van Kessel lui-même; la seconde, du peintre Morel, qui était disciple de Verendael.

(2) Tous les historiens et biographes, y compris Félix Bogaerts dans son *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique depuis* 1640, le font naître en 1656, l'année même de sa réception comme franc-maître, et mourir en 1717. Où avaient-ils trouvé ces faux renseignements?

que le pauvre diable travaillait dans sa mansarde, épousa la veuve, « réparant ainsi ses torts envers le défunt. » Cette réparation de l'offense aurait pu convenir médiocrement à l'offensé. Mais est-elle vraisemblable? Contracter l'obligation de nourrir huit enfants aurait été une action héroïque, une œuvre méritoire même, peu conforme à l'égoïsme des libertins. Un seul motif pourrait expliquer un dévouement si rare : c'est qu'il était le père de presque tous.

Mais oublions les commérages du hâbleur hollandais. Richesse ou pauvreté, succès ou infortune, joie ou douleur, toutes les circonstances de la vie réelle, toutes les splendeurs, toutes les déceptions, toutes les misères tombent comme un brouillard, s'évanouissent comme une fumée en présence du talent. Que nous importe la femme de Verendael? que nous importe le suppléant qu'elle avait choisi? Deux toiles du musée de Dresde suffisent pour gagner au pauvre coloriste la sympathie du spectateur. L'une représente du gibier mort, posé sur une table, près d'un poisson couché dans un plat; derrière cette provende, un bouquet de fleurs couronne un vase; une échappée de vue dans une cuisine laisse apercevoir un cuisinier peint par David Teniers le jeune, qui estimait assez Verendael pour lui prêter son concours. Le tableau porte en effet deux signatures: *N. v. Verendael.—D.T.* Le grand peintre des Kermesses était donc lié d'une manière assez intime avec l'humble et patient travailleur de la mansarde. L'élégance du tableau prouve que l'artiste, sous son rude extérieur, avait des instincts délicats : on ne saurait voir des fleurs plus coquettes et de plus jolis oiseaux. La seconde page

est un chef-d'œuvre comique, une grave mascarade de singes imitant les actions humaines, célébrant la fête des Rois. Elles sont attablées, ces caricatures de notre espèce. Un macaque portant une fraise et une toque a trouvé la fève... et il boit ! Les convives saluent son avénement de leurs cris joyeux. Quelques femelles portent leurs petits dans leurs bras, comme de tendres mères. Un grand singe debout, un aimable chercheur d'aventures, courtise une guenon. Accoutré d'une manière baroque, un marmiton velu lave les terrines. Dans le fond, devant la cheminée, un orang-outang allume sa pipe. Il faut voir les attitudes, les gestes, les expressions, les grimaces de tout ce monde burlesque ! Teniers, Decamps n'ont pas fait mieux. Il y a là un esprit caustique, un aimable enjouement que la rusticité de l'auteur n'eût pas fait deviner.

Mundus exteriora rerum ostendit, interiora tegit.

Le travail est excellent, d'une fermeté, d'une précision remarquables, sans la moindre dureté, ni dans les lignes ni dans la couleur. L'architecture, la perspective, le mobilier, les ustensiles, les mets du festin sont habilement rendus. Pour comble de bonheur, la toile porte une signature et une date : *N. v. Verendael*, 1686.

Chose étrange, inexplicable même ! Ce morceau est une des plus anciennes acquisitions de la galerie saxonne, et pas un seul écrivain n'en fait mention, pas un seul ne relate que le peintre a colorié autre chose que des fleurs, des fruits, du gibier mort ! Une

foule de livres passent l'auteur sous silence, comme le manuel de Kugler. Cette œuvre si belle autorise pourtant à croire qu'il a traité d'autres sujets analogues, peut-être même exécuté habilement la figure.

Dresde possède encore de Verendael un joli bouquet de fleurs, dans un vase décoré d'ornements en relief (1); à Berlin, on voit une production de sa jeunesse, datée de 1670, roses, tulipes, jacinthes, chardons, œillets, asters, chèvrefeuille et autres plantes délicates, formant une guirlande, qui entoure la Vierge et le Messie, peints en grisaille; la collection publique de Montpellier renferme un bouquet dans un vase de cristal, posé sur un tapis de velours, morceau portant la signature : *N. v. Verendael fecit* 1672; le musée de l'Ermitage réunit trois tableaux du maître anversois, une opulente couronne de fleurs environnant un buste de Flore; une somptueuse guirlande de fruits environnant un buste de Pomone (les deux bustes sont en grisaille); puis un très-beau groupe de gibier mort, agencé autour d'un verre à boire et d'un coquillage. Cette œuvre a été longtemps attribuée au fameux David de Heem, bien qu'elle porte la signature de l'auteur. O experts et historiens, que faites-vous donc de vos yeux !

La violente imagination, le sentiment tragique, la fougue audacieuse de l'école anversoise ont eu pour interprètes, dans les marines, les frères Peeters : Gilles, baptisé à Sainte-Walburge le 23 janvier 1612; Bonaventure, porté à la même église le 25 juillet 1614; Jean, tenu sur les fonts de la cathédrale le 24 avril

(1) N° 1072.

1624. Leur père avait reçu le prénom de Corneille; leur mère s'appelait Catherine van Eelen. Les deux aînés travaillaient en famille, dans un atelier commun; ils avaient été reçus francs-maîtres, l'un et l'autre, en 1634-1635. Ils firent inscrire Jean comme leur élève en 1641, et ses progrès furent si rapides que la compagnie de Saint-Luc l'admit au nombre de ses membres, quatre ans après. Gilles et Bonaventure semblent avoir été d'une faible constitution; le premier, qui avait épousé une certaine Élisabeth Smits, perdit la vie au mois de mars 1653, âgé de quarante et un ans; Bonaventure, à la fois peintre et poëte, mourut plus jeune encore, le 25 juillet 1652, comme il allait accomplir sa trente-huitième année. Des chagrins paraissent d'ailleurs avoir abrégé son existence : parmi d'autres disgrâces, suivant l'annotateur Mols, il fut spolié de quelques héritages par les manœuvres des jésuites; pour se venger, il rima plusieurs satires contre les intrigants de Saint-Ignace, satires devenues très-rares, dont une seule existait encore au siècle dernier. Mais l'ordre implacable et astucieux le molesta si bien qu'il fut obligé de quitter Anvers, de se réfugier dans le village de Hoboken, situé à une lieue et demie des remparts. Une *Vue de Corfou*, que possède le musée de Dresde, porte cette longue inscription, comme une plainte d'exilé, comme une protestation de banni : *Bonaventure Peeters fecit in Hoboken* 1652. Ce fut là qu'il mourut; c'est là qu'on peut voir encore son tombeau, orné de son portrait et du *Naufrage de saint Paul près de l'île de Malte*, scène exécutée par son frère Jean Peeters. On croit que ce dernier arriva au terme de ses jours en 1677;

un de ses tableaux portait la date de 1674. Il avait reçu comme élève en 1656-1657 un nommé Adrien van Bloemen. Les trois frères ont eu l'avantage précieux d'exécuter aussi bien la figure que les objets inanimés.

Les traits de Gilles n'ont été reproduits sur aucune image peinte ou gravée que l'on connaisse; mais les effigies de Bonaventure et de Jean ornent le livre publié par Corneille de Bie. Ce sont des types malingres et chétifs, annonçant peu de force et une complexion très-nerveuse. Jean a presque le maintien et le visage contracté d'un bossu. La brièveté de leurs jours semble donc avoir eu pour cause réelle une faiblesse organique.

Des trois frères, Bonaventure est jugé le plus important, et ses œuvres principales décorent le musée de Vienne. « Il serait parvenu au premier rang, dit un amateur autrichien, si le sort lui avait accordé une vie plus longue, s'il avait pu mûrir son talent et le dégager des éléments arbitraires, qui lui donnent çà et là un aspect conventionnel. Ses tableaux ont presque tous un caractère dramatique et passionné : ils représentent des naufrages, des tempêtes, de sanglantes batailles navales. Le côté sombre de la nature, les agitations et les catastrophes les plus violentes ont pour lui une sorte d'attraction magnétique, et il y revient toujours. Une profonde poésie anime souvent ses compositions; sa couleur est d'une limpidité, d'un éclat magnifique; mais son lyrisme, ses tendances subjectives dominent parfois chez lui le sentiment et l'observation de la nature. Il cherchait moins à exprimer fidèlement la réalité, qu'à mettre

en scène les violentes émotions qui le tourmentaient. Son esprit poétique, en revanche, a une telle vigueur qu'elle fait oublier les points par où il pèche contre la vérité; l'inspiration désolée de Byron dramatise un certain nombre de ses tableaux. Ses images sont devenues très-rares; mais le Belvédère, par une chance heureuse, en contient six.

« L'une figure un vaissean près d'échouer sur les brisants d'une côte dangereuse; l'équipage, menacé de mort, lutte avec désespoir contre les vagues en furie ; quelques matelots, cramponnés au grand mât, tombent avec lui dans le gouffre. Au sommet d'un roc, on aperçoit des Indiens : si les naufragés parvenaient à gagner la terre, ils deviendraieut la proie des sauvages; cette lugubre perspective complète le sens tragique du tableau. La couleur sombre et morne, les flots écumants, qui jaillissent sous le fouet de la rafale, l'horreur et le désespoir des malheureux qu'elle assiége, causent une impression terrible.

« Une puissante expression distingue l'*Approche d'une tempête*. On sent dans l'air cette pesanteur, cette chaleur étouffante, qui précèdent les orages; on voit que le moment n'est pas loin, où le beau navire, dressé fièrement sur les vagues à peine émues, sera englouti dans leurs profondeurs.

« D'autres tableaux de Bonaventure Peeters ornent les salles du rez-de-chaussée. Le meilleur, signé : *B. P.* 1645, représente un assaut donné par des troupes islamites à un fort vénitien bâti sur le rivage de la mer. L'ordonnance et le mouvement des figures dénotent l'habileté d'un maître; la couleur se

distingue par un lumineux éclat, d'une beauté peu ordinaire (1). »

Le sentiment tragique de Bonaventure Peeters anime encore un tableau que possède M. Ernest Picard, ce triste personnage qui a si mal représenté la France à Bruxelles, nullité hypocrite et goguenarde. Une mer battue par la tempête y frappe l'imagination comme une scène de Shakespeare. Au milieu monte un roc bizarre, contre lequel s'acharnent les flots; les lames bondissantes, écumantes, se précipitent sur les falaises et sur un éperon anguleux. Hélas! la tourmente pousse vers l'écueil un navire en perdition; quelques minutes encore, et ses flancs robustes vont se briser avec un craquement sinistre. A droite, dans le lointain, contre des bords escarpés, un bâtiment a déjà fait naufrage. Le ciel, où se déchaîne la rafale, n'est pas moins orageux que la mer. De grands nuages sombres ou lumineux, déchirés par le vent, y roulent leurs formes tragiques. Plusieurs oiseaux volent éperdûment dans cette lugubre atmosphère ou dans le creux des lames. Sur un promontoire, des arbres lacérés disputent à la tempête leurs derniers rameaux, qui ont déjà perdu leurs feuilles, qui seront bientôt emportés comme elles. Partout règnent la désolation et la terreur. Il semble que la rudesse de la touche devrait correspondre à la violence de la scène : elle a, au contraire, une grande finesse. Les lumières et les ombres sont agencées,

(1) Betty Paoli : *Wien's Gemælde-Gallerien*, pages 161 et 162. Waagen porte le même jugement sur ces tableaux, et la manière de l'auteur est décrite dans un sens analogue par Cornille de Bie.

équilibrées avec beaucoup d'art. Le ciel est superbe d'agitation, de clartés livides. Malheureusement l'artiste n'a pas diversifié sa couleur : à la teinte bistre uniforme du tableau, on le prendrait pour une grisaille (1).

J'ai eu l'occasion d'acheter moi-même une peinture analogue. C'est une scène d'un aspect douloureux. La mer se précipite avec furie contre de hauts rochers, dont les formes ne sont pas moins tragiques, pas moins tourmentées que celles des flots. Les pics tordus montent lugubrement vers le ciel, les corniches où végètent d'âpres buissons se projettent tristement sur l'abîme. Au centre de la falaise, une caverne béante s'ouvre comme une gueule, dans laquelle blanchissent les vagues. Tout auprès, une lourde gabarre flotte à la dérive, et elle sera protégée par le destin, si elle ne se brise pas contre l'écueil. Les mâts, les bordages d'un navire englouti, que ballotte la tempête, semblent prédire le sort qui l'attend. Plus loin, un grand navire penché sous la rafale est menacé de la même catastrophe : les lames se jouent de sa coque élégante, qui porte les initiales du peintre. Et le ciel est agité, convulsif comme la mer. Des nuages sombres y courent avec fureur, laissant à peine découvrir un pan du ciel, vision fugitive qui n'a rien de consolant. Son bleu maladif varie seul le monotone aspect du

(1) Signé : *B. P.* J'ai vu ce tableau chez M. Ernest Picard avant la guerre franco-prussienne, quand je le croyais intelligent et honnête. Il était alors plein de déférence pour moi, me témoignait les dispositions les plus sympathiques. Le 4 septembre est venu, les masques sont tombés : quels laids visages!

tableau, où sont prodiguées les teintes brunes. Et les oiseaux de mer fouettent l'orage de leurs blanches ailes, planent autour des rochers ou dans le creux des vagues, attendant le festin que leur prépare la tempête.

Une œuvre du même peintre, qui orne, à Dinant, la collection de M. Henry, donne une excellente idée de ses pages tranquilles. C'est une vue de l'Escaut, prise en face d'Anvers; la grande cité compose le fond de la perspective. On reçoit sur un vaisseau pavoisé un grand personnage, qui vient d'arriver par mer; comme la toile porte cette signature : *B. P.* 1636, ce doit être le cardinal Ferdinand, le belliqueux archevêque, dont l'entrée solennelle avait eu lieu l'année précédente. Ce tableau délicatement peint, d'une grande finesse de tons, avec un ciel moelleux et charmant, égale les belles marines hollandaises de l'époque : on ne ferait point tort à Cuyp, Guillaume van de Velde le père, ni même à son fils, en leur attribuant une pareille œuvre. L'eau grisâtre flotte d'une manière douce et naturelle. Les personnages sont bien dessinés, ont de la désinvolture. Le grain serré de la couleur, la surface luisante du tableau rappellent la vieille école brugeoise, dont la méthode s'est indéfiniment conservée en Hollande. Les voiles même sont d'un ton excellent, produisent le meilleur effet.

Le musée de Brunswick possède une toile analogue, signée : *B. Peeters* 1634. A gauche, sur le premier plan, on voit près de l'eau un village entouré d'arbres; de grandes barques, non loin du rivage, portent des personnes de l'un et de l'autre sexe. Une

des chaloupes, dans laquelle un gentilhomme paye le batelier, vient d'atterrir, et les promeneurs, descendus sur la rive, marchent déjà vers le village. La nappe d'eau se trouve bornée, dans le lointain, par des massifs d'arbres, que domine le clocher d'une église (1).

Gilles n'avait point pour domaine exclusif les vagues de l'océan, les rochers et les falaises de ses bords : il traitait souvent le paysage, figurait des sites rustiques, égayés de pâtres et d'animaux. « Gilles Peeters, dit le chroniqueur de Lierre, exécute très-bien les arbres et les campagnes, rend à merveille la perspective, aussi loin que peut porter la vue, et tous les accessoires du paysage : il égale la nature même, et son moelleux pinceau ne redoute celui d'aucun émule (2). »

Il peignit en commun, avec son frère Bonaventure, la grande toile qui représente la Bataille de Calloo et dépérit dans une salle de l'hôtel de ville, à Anvers. On ne peut voir un tableau plus sale et plus délabré. C'est un travail analogue à ceux de Pierre Snayers, une vue topographique de cette lutte acharnée, qui eut lieu en 1638 (3). L'année suivante, le conseil municipal chargea les deux frères de la représenter, moyennant la somme de 480 florins. Le tableau a, sans le moindre doute, une grande importance au

(1) Le musée de Nantes contient un morceau de Bonaventure Peeters, un violent orage, où des barques s'efforcent de gagner le port. Des hommes placés sur une digue s'apprêtent à les secourir.

(2) *Le Cabinet d'or*, page 146.

(3) Je l'ai racontée dans le septième volume, pages 230 et 231.

point de vue historique, mais il flatte peu le regard et séduit médiocrement l'imagination.

Jean Peeters figurait tantôt, comme son frère Bonaventure, les convulsions de l'océan, le désespoir des malheureux battus par la tempête et menacés d'une mort tragique, tantôt des scènes tranquilles, la mer endormie sous un ciel de diamant, les golfes et les ports entourant de leurs bras une onde immobile. On voit à Munich une toile de la première classe, des bâtiments de commerce enveloppés dans un tourbillon et jetés sur une côte abrupte. La composition est très-belle, la lumière distribuée avec beaucoup d'art; mais la couleur brune qui domine partout, qui enduit les rochers, qui perce à travers les lames, comme une vision obscure, donne au tableau l'apparence d'un camaïeu. Le musée d'Anvers renferme une toile de la seconde espèce, une vue de l'Escaut gelé devant la ville, phénomène qui eut lieu en 1670. Les habitants prennent sur la glace tous les divertissements que l'homme sait tirer, sous un âpre climat, des rigueurs mêmes de la nature. Ce tableau, où se trouve reproduit l'ancien aspect de la grande commune, a un faible intérêt comme œuvre d'art. Il faut en dire autant des recueils gravés par Lucas Vorsterman le jeune et Gaspard Bouttats, d'après les dessins de Jean Peeters : la première collection retrace les villes barbaresques, la seconde les villes et les forteresses des Pays-Bas. Ce sont des vues trop simples, trop primitives, pour satisfaire les amateurs des temps modernes, qui connaissent les merveilleuses planches de Pickering, Bartlett, Allom, Turner, Stanfield et Constable. Le principal titre de Jean Peeters

aux honneurs de l'histoire consiste donc dans les images terribles, où il montre les navigateurs en lutte contre un élément implacable ; de vrais connaisseurs le regardent même comme ayant poussé plus loin que ses frères le sentiment dramatique.

Ainsi, jusque dans ses moindres ouvrages, l'école d'Anvers a manifesté son ardente et violente inspiration. Quelle source d'effets pathétiques, au surplus, que la domination espagnole, et comment la peinture ne serait-elle pas devenue tragique sous ce gouvernement barbare? Le duc d'Albe se glorifiait d'avoir fait périr en cinq ans, au milieu des tortures, dix-huit mille huit cents infortunés. En un seul jour, le 1er juin 1568, dix-huit gentilshommes furent décapités sur la place du Grand-Sablon, à Bruxelles. Bientôt après, on écartela le secrétaire du comte d'Egmont, Jean de Casenbroodt, seigneur de Backerzeele. Ces victimes mouraient pour de prétendus crimes politiques; ceux qui mouraient pour cause d'opinions religieuses étaient soumis à d'horribles tortures. Le malheureux captif, proscrit par l'Église, était amené sur un échafaud dressé au milieu de la grande place : on lui coupait d'abord la langue, puis on enfermait une de ses mains et un de ses pieds dans deux boîtes articulées, en fer, imitant la forme de chaque membre : ces boîtes étaient chauffées à blanc. Le prologue terminé, on liait le maudit avec une chaîne de fer, qui lui entourait la ceinture, passait entre les jambes, attachait les pieds et s'enroulait finalement à une poulie. Sous la poulie flamboyait un grand feu; aux signes que le gouverneur faisait avec une baguette blanche, on y plongeait ou on en retirait la tête

de l'innocent condamné, prolongeant ces effroyables alternatives autant que possible, pour affermir dans les Pays-Bas la domination espagnole, et satisfaire la cruauté bien plus que la piété de l'infâme duc d'Albe. « Rien de trompeur, dit Tite-Live, comme une dévotion perverse, qui abrite le crime derrière la majesté des dieux. »

Voici comment un historien du XVII[e] siècle décrit la Belgique sous la domination de ce forcené : « Aux gibets, aux arbres, aux balcons, aux poutres en saillie, pendaient lugubrement les cadavres des victimes ; le feu des bûchers illuminait et enfumait toutes les places publiques ; les fleuves et les rivières étaient encombrés de morts. Les villes qui se rendaient après avoir obtenu la promesse qu'elles seraient épargnées, on les livrait au pillage, à la fureur des soldats, qui ne respectaient ni le sexe ni l'âge. »

Sous le règne même de l'archiduc Albert, qui passe à tort pour une époque d'indulgence et de conciliation, le marquis François de Mendoza ayant été expédié, avec trente mille hommes, dans les provinces allemandes de Juliers, de Clèves et de Westphalie, que l'Espagne voulait conquérir, ses troupes se livrèrent à de si atroces cruautés qu'elles arrachent aux historiens des cris d'indignation. Les soldats pendaient par les mains, par les pieds, par les génitoires, les cultivateurs inoffensifs; à d'autres, ils brûlaient la plante des pieds. Dans le village de Reecken, ils attachèrent trois paysans à des lances et les firent rôtir comme des pièces de gibier. Ils violaient sans merci les femmes et les jeunes filles. A Duelman, sept troupiers s'emparèrent de la femme du juge et la

souillèrent tour à tour devant les yeux de son mari. Tentés par la grâce d'une adolescente, ils la couchèrent sur le sol, lui attachèrent les pieds et les mains à quatre pieux et en abusèrent jusqu'à la mort. Ils contraignaient aux obscénités les plus infâmes les plus honnêtes personnes (1). En maint endroit, après avoir ouvert le ventre des femmes enceintes, ils arrachaient l'enfant qui devait naître, prenaient un autre enfant, lui plongeaient la tête dans la blessure, l'étouffaient dans les entrailles et dans le sang de sa mère (2). Quoique les catholiques fussent aussi cruellement traités que les schismatiques, ces monstres déclaraient vouloir ainsi défendre et propager la foi orthodoxe, mensonge ignominieux, prétexte invraisemblable (3). Et les tigres passent pour des bêtes féroces !

La tristesse arrivait donc aux artistes flamands de tous les points de l'horizon. C'était un milieu sombre, une atmosphère lugubre qui les environnait. Sous un

(1) Honestam matronam Hispanus, postquam violasset, ad fellandum adegit. *Historia belgicorum tumultuum*, auctore Ernesto Eremundo, p. 354 (Amsterdam, 1641).

(2) Plurimis locis, vivis mulieribus dissecto ventro, evulsere fœtum, aliumque infantem, imposito in maternum alvum capite, matris sanguine suffocarunt. *Même livre et même page.* L'auteur déclare tenir ces faits de témoins oculaires.

(3) L'auteur latin réfute lui-même l'imposture espagnole et n'attribue en aucune manière au zèle religieux d'abominables forfaits. « Sufficiunt quidem hæc tam catholicis quam reformatis, ad agnoscendam, detestandamque immanem Hispanorum crudelitatem ac sævitiam, quam tam in catholicæ Ecclesiæ quam reformatæ fideles exerceri experientia constat, quanquam Romanæ Ecclesiæ fideique propugnationem sceleribus suis prætextant. » *Ibid.*

gouvernement étranger, sous des proconsuls féroces, leur patrie n'avait aucune indépendance politique; un seul mot résumait la destinée des citoyens : obéir, toujours obéir, même aux ordres les plus insensés, même aux ordres les plus cruels. Nulle indépendance religieuse : la piété sanguinaire des Espagnols courbait les fronts sous la terreur, obsédait les âmes d'affreuses inquiétudes ou d'horribles souvenirs. Sur les autres points du domaine intellectuel, la servitude planait comme une furie menaçante. *Novum omne cavendum* était une maxime des rois d'Espagne. Dans les emblèmes du *Prince parfait*, volume écrit par le jésuite Andrès Mendo pour leur servir de guide, on voit un docteur sur une estrade, qui tient un manuscrit à la main, pendant qu'un bourreau l'étrangle. « C'est ainsi qu'on doit traiter les novateurs, » dit le texte. Nulle sécurité dans la vie ordinaire : l'accusation de sorcellerie menait au bûcher les plus nobles créatures, dépeuplait les bourgs, les cités, les provinces; la soldatesque étrangère pillait les fermes, les maisons, les villes, tuait suivant son caprice, incendiait les habitations, outrageait les femmes. Une douleur immense, incommensurable, vaste comme le ciel et profonde comme les abîmes de la mer, inondait tous les cœurs. Certains portraits du temps donnent le frisson par leur tristesse navrante : on dirait que ces muettes effigies vont laisser échapper des sanglots. Et la peinture traduisait en images terribles, en scènes lugubres ou d'une raillerie amère, la désolation universelle.

CHAPITRE SUPPLÉMENTAIRE

ÉNIGMES CURIEUSES.

PAUL DE VOS, peintre d'animaux. — On a défiguré toute sa biographie. — Renseignements positifs. — Avantages de son éducation, traits distinctifs de sa manière. — Belle chasse de sa main au musée de Narbonne. —Ses nombreuses toiles en Espagne, — LUCAS FRANCHOIS LE JEUNE. — Nouveaux détails biographiques. — Tableau où il s'est représenté avec toute sa famille. — GONZALÈS COQUES. — Son portrait exécuté par lui-même, avec le millésime et l'indication de son âge. — Il était né dans le premier trimestre de 1618. — Tableaux perdus. — JEAN BOCKHORST. — Il était né à Harlem, où vivait sa famille. — Son arrivée en Belgique.

L'historien des beaux-arts, et surtout l'historien de la peinture flamande, se trouve sans cesse en présence d'énigmes singulières, qui piquent sa curiosité, augmentent l'intérêt de son travail et l'encouragent à poursuivre. Les perplexités qu'il éprouve sont si

étranges, des questions si bizarres se dressent devant lui, qu'il se demande avec surprise d'où ont pu naître les erreurs, les quiproquos, les sottises, contre lesquels il lui faut lutter pour l'honneur de la science. Qui a imaginé ces fadaises, ces extravagances, ces anachronismes? Et pourquoi les a-t-on imaginés? Une lacune, rien de plus simple : elle atteste un manque de renseignements, ou un oubli. Mais des dates fausses, des contes invraisemblables, des indications chimériques, fourmillant de page en page, transmis de siècle en siècle, on ne peut s'en expliquer l'origine. Paul de Vos, par exemple, artiste qui travaillait à une époque assez voisine de nous, comment se fait-il que les écrivains ont déformé, disloqué sa biographie? Descamps lui donne pour lieu de naissance Alost; il est né à Hulst, sur un territoire enlevé à la Belgique par la Hollande, mais situé près de ses frontières, en deçà des bouches de l'Escaut. Suivant d'autres historiens, il aurait vu le jour dans l'année 1600, et serait mort en 1654 (1). Personne ne doute de ces chiffres. Tous deux sont controuvés.

(1) Immerzeel et Kramm. Nous transcrivons, comme pièce curieuse, la chapitre entier de Descamps.

« Paul de Vos, né à Alost, s'est fait une réputation dans la peinture : son genre fut des batailles, des chasses et des animaux, où il fait paraître beaucoup de feu. Tous les animaux qu'il a peints sont d'après nature. Peu de personnes obtinrent de ses tableaux : l'empereur, le roi d'Espagne et le duc d'Arschot achetèrent à grand prix tous ses ouvrages; ce dernier en a formé un cabinet. On ne sait rien de plus sur la vie de ce peintre, qui vivait encore du temps de Corneille de Bie. »

Cette notice insuffisante et criblée d'erreurs n'est qu'une mauvaise traduction de celle que le notaire amateur a con-

On ignore absolument à quelle époque vint au monde le futur peintre d'animaux, mais il fit ses débuts dans la vie au XVIe siècle, vers l'année 1588, car il entra comme élève, en 1604, chez le peintre Denis van Hove. Son père se nommait Jean de Vos; sa mère, Isabelle van den Broeck. Il était le frère du célèbre Corneille de Vos, auquel nous avons consacré une étude dans notre huitième volume (1). Sans doute il n'avait pas été content de son premier maître, car il passa, l'année suivante, dans l'atelier de David Remeus, où Corneille avait aussi formé son talent. On est disposé à croire que, suivant l'habitude, il en sortit au bout de quelques années pour se faire recevoir franc-maître. Les registres de la corporation de Saint-Luc démentent cette présomption légitime. Paul de Vos n'obtint la maîtrise, avec ses priviléges indispensables, qu'à la date de 1620. Demeura-t-il en apprentissage pendant quinze ans chez David Remeus? On ne peut le supposer. Demeura-t-il oisif durant un long intervalle, après avoir terminé son noviciat, les statuts de la ghilde ne permettant pas de vendre des tableaux sans faire partie de la corporation? Cette nouvelle hypothèse ne serait pas plus vraisemblable. Une cérémonie importante, qui eut lieu dans sa famille, nous donne la solution du problème. Le 23 septembre 1611, sa sœur Marguerite épousait François Snyders. Bien que nous n'ayons à cet égard aucun

sacrée à Paul de Vos. Descamps n'y ajoute rien. Il semble qu'il n'avait jamais vu un tableau de l'artiste et ne s'était formé aucune opinion sur sa manière.

(1) Pages 293 et suiv.

renseignement écrit, on doit penser qu'il travailla dès lors avec son beau-frère. Ce nouveau guide, en effet, semble avoir eu l'habitude de garder longtemps chez lui ses élèves, et d'utiliser leur pinceau tant qu'ils voulaient bien y consentir. Nicasius Bernaert, admis dans son atelier en 1633-1634, ne fut reçu franc-maître que vingt ans après, en 1653-1654, et cette émancipation tardive eut, sans le moindre doute, pour cause principale une longue collaboration avec le portraitiste officiel des lions et des sangliers, des chiens et des chats.

Comme Snyders, Paul de Vos peignit des animaux; mais il obtint sur lui un grand avantage. François avait commencé par reproduire des bêtes immobiles, des objets inanimés, des fleurs, des fruits, surtout des oiseaux morts; quand il travailla sous la tutelle de Rubens, il eut toutes les peines du monde à secouer ses habitudes tranquilles, à vivifier et dramatiser ses tableaux. L'exemple et les conseils de Pierre-Paul ne lui servirent d'ailleurs que fort tard, puisqu'il avait trente ans lorsque le chef immortel arriva d'Italie. En 1617, on trouvait encore sa touche languissante, et jamais il ne put s'approprier les tons moelleux, les transitions délicates de son maître. Sa couleur est presque toujours sèche et dure : il obtenait la force, il n'obtenait pas l'harmonie; les seconds plans de ses tableaux se relient mal aux premiers. Paul de Vos, plus jeune d'environ dix ans, ne rencontra point les mêmes obstacles, ne fut point enchaîné par le souvenir et par la routine. En travaillant pour Snyders, il travaillait pour Rubens, qui employait constamment son beau-frère : il devait entrer à sa guise dans cet atelier où resplendissaient toutes les magnificences

de la palette, où les tableaux se succédaient avec une rapidité prodigieuse, comme des visions éclatantes. Donc il s'appropria plus facilement les hautes qualités du magicien de la couleur : son pinceau acquit dès le début la souplesse, la morbidesse, que Snyders cherchait en vain. A cet égard, il éclipsa totalement son beau-frère.

Le travail en commun qu'il exécutait avec lui, près de sa sœur, devait lui fournir amplement de quoi vivre, dans une douce intimité. Mais quand il approcha de l'âge mûr, il désira une intimité plus grande encore, et pour se créer une nouvelle famille, pour s'assurer une existence indépendante, il se fit recevoir franc-maître. C'était en 1620. Il consacra trois années à bien établir sa position, à préparer le nid de ses amours et le berceau de ses enfants. Reçu membre de la société des célibataires en juin 1619, il en devint conseiller au mois d'octobre 1621 et au mois de septembre 1623. Puis son nom manque sur les registres, parce qu'il avait conduit une jeune personne à l'autel. On ne connaît pas au juste la date des noces, mais on sait que la prétendue se nommait Isabelle van Waerbeke. Paul de Vos entra bien longtemps après dans la société des hommes mariés, où l'on n'était pas tenu de se faire inscrire aussitôt qu'on avait choisi une compagne (1). On ignore combien d'enfants produisit cette union, mais tout donne lieu de croire qu'elle ne fut pas stérile. En 1649-1650, un nommé Paul de Vos le jeune (*den jongen*), qui devait

(1) En mai 1632, juin 1637, mai 1644, juin 1653 et mai 1657, il fut promu au grade de conseiller.

être fils de l'artiste, entra comme amateur dans la corporation de Saint-Luc, et paya 18 florins pour son droit d'admission. N'étant inscrit qu'à titre d'amateur, on doit penser qu'il ne pratiquait pas. En 1654-1655 fut reçu franc-maître, comme fils de maître, François de Vos, qui était, selon toute apparence, le frère puîné du précédent et cultivait la peinture. En 1621-1623 Paul de Vos le père s'était affilié, moyennant une somme de 18 florins, à la société de rhétorique *La Giroflée*. Le nouveau membre de la ghilde l'y avait suivi, car tous deux payèrent en même temps, pour la première fois, leur cotisation annuelle.

En 1636-1637, Paul de Vos reçut comme élève un certain Lancelot van Dalen, qui a disparu dans les sables mouvants de l'histoire.

Ces détails arides, mais nécessaires, nous les avons glanés avec peine et regrettons de ne pouvoir y joindre des faits plus intéressants. Isabelle van Waerbeke mourut le 27 août 1660; son mari lui survécut longtemps, car il décéda le 30 juin 1678. Tous deux furent enterrés à Anvers, sous les ogives de la cathédrale. Leur épitaphe se trouve reproduite dans l'ouvrage intitulé : *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers* (1).

Paul de Vos semble avoir aimé les réjouissances et la bonne chère, car il assistait ponctuellement, chaque année, au festin pantagruélique de la corporation, où

(1) Tome Ier, p. 391. En 1626-1627, un autre peintre, nommé aussi Paul de Vos, entra comme élève chez Édouard Snyders; il fut reçu franc-maître en 1633 et mourut en 1682. Était-ce un fils naturel de notre coloriste? Appartenait-il à une autre famille? Je ne puis répondre faute de données historiques.

les plats fumaient, où la bière et le vin coulaient pendant trois jours et trois nuits.

J'ai dit que la vue continuelle des œuvres de Rubens et la fréquentation du grand homme avaient exercé une influence très-vive sur l'esprit de notre artiste, et par conséquent sur sa manière. Il semblait peindre avec la même palette. Sa touche est moelleuse, franche et hardie, comme celle du fondateur de l'école. Il ménageait habilement les transitions et ne perdait point de vue l'harmonie générale. Les carnations de ses personnages, la couleur de ses étoffes rappellent exactement Pierre-Paul; ses fonds, peints à la manière de Van Uden, complètent la ressemblance. On devrait donc le ranger plutôt parmi les élèves du maître glorieux que parmi les lieutenants de Snyders. Les attitudes, les mouvements, les expressions de ses animaux ont un naturel admirable. Au premier coup d'œil ses tableaux persuadent qu'il peignait avec beaucoup de facilité, comme un homme qui joint une grande pratique à d'heureuses dispositions. Nulle part ils ne trahissent l'effort et la lassitude.

Les courtes proportions de ses hommes et de ses femmes semblent dénoter qu'il a vécu longtemps, comme Teniers, au milieu de la race brabançonne. Lui aussi nous montre des courtauds joufflus et des paysannes trapues. Avait-il dans les environs de Bruxelles ou de Malines une maison de campagne, où il examinait et copiait pendant l'été la population rustique? On est en droit de le supposer, mais nul document trouvé jusqu'ici ne mentionne cette agreste demeure.

Un tableau que possède le musée de Narbonne peut

servir à caractériser sa manière (1). Dans une vaste campagne où serpente une rivière, deux nymphes poursuivent un cerf et une biche. Le cerf, plus leste que sa femelle et plus éloigné du péril, se précipite dans l'eau : ses pieds de derrière vont quitter la berge; la biche, que ses ennemis touchent presque, bondit pour leur échapper; avec ses jolies formes, sa terreur naïve, ses oreilles dressées, elle est charmante. Les yeux des deux animaux expriment admirablement la crainte. Les nymphes sont grasses, potelées, affriandent la vue de leurs chairs blanches et roses. L'une, joyeuse créature, abandonne au vent des cheveux dorés; l'autre, plus délicate et plus retenue, a un air grave sous ses cheveux blonds cendrés; la première tient une pique, la seconde un javelot. Toutes deux sont de petites Brabançonnes. Un piqueur joufflu les suit en sonnant de la trompe. Onze ou douze chiens, qui occupent le premier plan, poursuivent avec ardeur les fugitifs. Les uns nagent déjà, les autres accourent de toute leur vitesse, les jambes tendues, le corps allongé, l'œil en feu ou injecté de sang. Leurs robes diverses, noires, grises, tachetées de noir et de blanc, de blanc et de fauve, forment d'heureux contrastes. Ils sont tous d'une race très-élégante. L'un d'eux, qui paraît blessé, se recourbe sur lui-même dans une crise de douleur ; un autre aboie sur le tronc d'un arbre renversé. On ne pourrait voir une image plus vivante et plus vraie. Le fond rappelle exactement les paysages de Van Uden, qu'il exécutait à part ou derrière les personnages de Rubens. C'est

(1) Hauteur, 1 m. 35 c.; largeur, 2 m. 34 c.

une vaste campagne, très-bien en perspective, que couronnent de légers nuages.

On trouve des tableaux de Paul de Vos dans presque tous les musées de l'Europe, les galeries flamandes exceptées. La prédilection de l'Empereur et du roi d'Espagne pour ses ouvrages en a fait passer beaucoup au delà du Rhin et au delà des Pyrénées. La collection royale de Madrid contient à elle seule treize productions spacieuses de sa main. Un grand nombre décorent les hôtels et les châteaux de l'aristocratie espagnole. Ces chasses élégantes ou furieuses, qui montrent l'homme poursuivant des bêtes inoffensives, ou luttant contre des animaux féroces, semblent animer les salles muettes, les vestibules déserts, les cages monumentales d'escaliers; le soleil les dore de sa chaude lumière, et le silence fait rêver le spectateur aux lointaines contrées, d'où sont venues ces pages harmonieuses.

Un tableau qu'un amateur a envoyé chez moi, que j'ai pu étudier à ma guise, éclaire d'une lumière inattendue la biographie d'un autre peintre flamand, Lucas Franchois le jeune, élève de Rubens (1).

Il avait quarante-cinq ans, lorsque l'auteur du *Cabinet d'Or* publiait son gros volume ; à cette époque il était célibataire et prétendait, comme nous l'avons dit, que jamais femme ne serait assez madrée pour le prendre au piége. Il fut pris cependant, et des écrivains postérieurs ont déclaré qu'une jeune paysanne nommée Thérèse van Wolschaet avait eu l'adresse de le réduire en captivité, *à l'âge de soixante ans*. Ce

(1) Voyez l'étude qui le concerne dans mon 8e volume, p. 227 et suiv.

paladin amoureux, qui avait échappé aux coquettes des villes, peupla enfin sa maison de quatre ou cinq héritiers. Comme il mourut en 1681, à soixante-six ans, il n'aurait pas subi longtemps, d'après cette version, le joug de l'enchanteresse : devenue bientôt veuve, la pauvre femme aurait eu à soigner des enfants en bas âge, dont l'aîné ne pouvait avoir que cinq ans. Le tableau que j'ai sous les yeux modifie ces assertions ou hypothèses, sans les détruire. C'est une œuvre de Lucas Franchois lui-même, qui représente toute sa famille.

Au premier plan, on voit Thérèse assise, tenant sur ses genoux un petit garçon tout nu, couché à la renverse, qui palpe de sa main gauche le sein gonflé de sa mère : quoiqu'il tette encore, il paraît avoir une quinzaine de mois. Il regarde avec des yeux brillants son affectueuse nourrice. On aurait peine à trouver un marmot d'une plus belle venue. Autour de la jeune matrone sont groupés cinq autres enfants, quatre garçons à sa gauche et une petite fille avisée à sa droite, dans le bas de la toile. Lucas Franchois n'a donc pas eu *quatre ou cinq* enfants : il en a eu six. L'aîné, un jeune blond, qui écrit sous la dictée de son frère, ne peut avoir moins de dix ans, et tous les autres s'échelonnent jusqu'au nourrisson, dans un ordre chronologique. L'âge du premier atteste que Lucas Franchois s'était marié au plus tard en 1670, lorsqu'il avait seulement cinquante-cinq ans. Mais rien ne prouve que ce tableau fut exécuté l'année même de sa mort; on peut donc reporter plus haut l'époque de son entrée en servitude. Son image, qu'on voit à l'arrière-plan, autorise cette induction. Il est

assis devant son chevalet, la figure tournée vers le spectateur, l'air triste, inquiet et fatigué. Mais ses cheveux ne sont pas blancs ; on pourrait même douter qu'ils soient gris; et on les voit bien, car ils tombent en longues boucles sur ses épaules. Reste à savoir s'il portait ses cheveux naturels ou des cheveux d'emprunt, Louis XIV ayant établi et consolidé le règne des perruques, au moment où fut peint le tableau. Les artistes des Pays-Bas, à la vérité, ne les aimaient guère. Tout bien examiné cependant, je crois que c'est une perruque, la face paraissant plus âgée que la chevelure. Quand il coloria cette toile, le père de famille pouvait donc avoir franchi la soixantaine, et l'on doit admettre qu'il se maria vers cinquante ans.

Sa femme a bien les traits, la mine d'une robuste villageoise. La distinction des jeunes filles élevées dans l'ombre des appartements ne relève pas son type. Ses épaules assez hautes, son encolure un peu rustique, les seins placés trop près du cou dénotent une race habituée au grand air et aux travaux des champs. Si l'on avait besoin d'une date pour ce tableau, la chevelure de Thérèse, coiffée à la Sévigné, constaterait l'époque où il a été peint. La tunique et la cravate blanche du fils aîné sont un indice équivalent. La mère de Thérèse, qu'on aperçoit debout, au-dessus des enfants, achève de constater son origine agreste : elle porte une lourde coiffure de toile blanche, en forme de capuchon, qui lui enveloppe toute la tête et descend encore sur sa poitrine. C'est une vieille habitante des chaumières, naïve, confiante et dévouée.

Ainsi tout concorde avec les textes qui nous apprennent le mariage de Lucas Franchois, hormis pour le nombre des enfants et l'époque des noces. Mais les chroniqueurs sont en général l'inexactitude même : quand ils n'inventent ou ne dénaturent pas les faits, ils altèrent souvent les détails. Dans le cas actuel, les circonstances principales sont vraies; l'erreur ne touche que les circonstances accessoires. Ne nous plaignons pas.

Un point cependant pourrait faire naître des doutes. Il y a une différence notable entre le visage du peintre, comme il s'offre à nous sur la toile, et son portrait gravé par Waumans d'après un modèle exécuté par lui-même. Sur l'estampe, il est jeune, gras, coiffé d'une abondante chevelure naturelle, un peu livrée au hasard; il a l'œil vif, le menton encadré d'un bourrelet de chair et porte un volumineux costume. Son attitude est expressive : accoudé du bras droit au dossier d'un fauteuil, il pose sa main droite sur sa forte poitrine. Il ne paraît avoir que trente ans; bien que publiée en 1661, la planche fut probablement gravée d'après une toile déjà ancienne. Un sentiment de coquetterie assez ordinaire devait engager l'artiste à fournir ce modèle, car il y brillait dans toute la fleur de la jeunesse, avant les premières atteintes de l'âge mûr.

Le tableau nous montre un homme maigre, triste, usé, soucieux; le double menton a disparu, les joues sont creuses, le regard est sombre. Mais trente ans ont passé entre les deux images, trente ans de lutte, de pauvreté, de douleur et d'inquiétude. Le peintre avait d'abord quitté Malines, sa ville natale, parce

qu'on le rétribuait d'une façon dérisoire : ses tableaux d'église lui étaient payés de 38 à 100 livres pièce, suivant leur dimension. Proscrit de la misère, il était venu en France, il avait travaillé pour le roi, pour la noblesse, pour les princes de Condé; il avait fait un grand nombre de portraits, qui lui permirent sans doute de se former un pécule, puis il revint dans son pays. A quelle époque? ce fut vraisemblablement aux approches de l'année 1665, quand la mort de Philippe IV suscita entre la France et l'Espagne une vive querelle, qui fit bientôt tonner la poudre et amena l'invasion de la Belgique. Les préludes de la guerre, l'animosité des deux cours et des deux peuples devaient rendre la position de l'artiste embarrassante et même désagréable. Peut-être le grand monde qui l'employait changea-t-il de dispositions à son égard, ne lui demanda-t-il plus la moindre toile. Aux grondements lointains de l'orage, il lui fallut quitter la retraite où il avait abrité son infortune.

En Belgique malheureusement, il retrouva le sombre destin qui l'avait déjà persécuté. L'archevêque de Malines, Alphonse de Bergues, se déclara, il est vrai, son protecteur; mais un envieux acharné, le peintre Jean Verhoeven, lui fit une guerre lâche et sournoise, qui le transportait de colère. Et puis son labeur était aussi mal rétribué qu'avant son départ. Le 21 septembre 1671, l'administration de l'église Saint-Jean fit un accord avec lui pour un triptyque, dont le milieu devait représenter S. Roch secourant les pestiférés, une aile S. Sébastien et S. Antoine, l'autre volet S. Christophe et S. Adrien, chaque bienheureux occupant une face du panneau : la fabrique

devait lui payer ce grand travail la somme ridicule de 136 florins, ou 291 francs 40 centimes. Mais comme on jugea opportun de placer sous le tableau central, en guise de prédelle, trois petites images figurant le Christ mort sur les genoux de sa mère, un Ange soignant les plaies de S. Roch, S. Antoine visitant S. Paul (1), ses honoraires furent augmentés : on lui donna 180 florins ou 387 livres! C'était l'enchaîner dans la misère, en feignant de lui tendre une main secourable. Deux années auparavant, les mêmes administrateurs lui avaient remis la somme de 12 florins, ou 25 francs 80 centimes, pour avoir gravé deux planches, dont l'une figurait la Décollation de S. Jean, l'autre celle de Ste Barbe. Quelle générosité magnanime!

Lucas Franchois était donc pauvre, triste, chargé de famille, en butte aux manœuvres perfides d'un implacable envieux. Tant de souffrances devaient augmenter l'effet naturel de l'âge, amaigrir ses joues, creuser l'orbite de ses yeux, assombrir son regard. Ils étaient loin, les jours de calme et d'espoir, où il marchait avec confiance, avec gaieté, dans les chemins fleuris de la jeunesse! Mais si l'on compare les deux images, on y observe les mêmes traits, les mêmes lignes essentielles : le front, l'arcade sourcilière, le nez, la bouche, le menton, les pommettes ont des formes identiques. L'embonpoint ou la maigreur, l'air joyeux ou la tristesse du visage constituent les seules différences.

Mais ces différences, on ne les retrouve point sur

(1) Toutes ces peintures ornent encore l'église.

le visage des enfants. A part quelques légères modifications produites par l'organisme maternel, leurs jeunes figures ont une ressemblance frappante avec celle de leur père quand il était dans ses années radieuses. Les traits, le galbe, les yeux sont pareils, le front, le menton, la bouche ont les mêmes formes; et les chairs potelées de l'enfance, qui rappellent l'état florissant de l'artiste, complètent la similitude. Les contours du nez, la disposition des sourcils ramènent seuls l'attention sur le type de leur mère. Ce témoignage par voie de progéniture achève de constater l'origine du tableau, l'identité du maître qui l'a peint et de l'artiste que figure l'estampe de Waumans.

Cet intérieur de famille prouve que Lucas Franchois et les siens ne vivaient pas dans l'aisance. Pour poser devant le coloriste, les huit personnes ont dû être habillées de leurs meilleurs vêtements : hélas ! ces costumes de choix ont à peine quelque élégance. Ils trahissent la pénurie de la maison, et indiquent par analogie quels pauvres accoutrements protégeaient d'habitude contre l'air froid du Nord cette tribu de déshérités. Thérèse a une expression grave, soucieuse, presque triste.

La facture, le style de l'œuvre finissent d'en désigner l'auteur. La manière de Lucas Franchois le jeune y règne si évidemment qu'une simple image photographique m'a permis de la reconnaître. La vue du tableau a confirmé mon jugement; on trouve là réunis les caractères de son exécution : le dessin, la couleur, la touche, le clair-obscur le signalent sans la moindre ambiguité. La nature habituelle de son travail n'est

modifiée que sur un point : il y a dans les contours, dans les ombres des chairs une dureté, des nuances d'ardoise, qui n'alourdissent pas communément ses tableaux. D'où provient cette différence? De la vieillesse sans doute, et probablement aussi de la tristesse : l'âge et le chagrin, qui énervent l'imagination, qui voilent l'intelligence, ont encore pour effet d'appesantir la main. « Les malheurs sont lâches, dit un proverbe espagnol : ils ne vont jamais seuls. »

Le tableau de Lucas Franchois, où il s'est représenté avec toute sa famille, a donc une importance exceptionnelle : ce n'est pas seulement une peinture, c'est un document biographique.

Une autre toile m'a fourni, au mois de mai 1873, des renseignements précieux sur un grand peintre qu'on avait peu étudié jusqu'en ces derniers temps. A la vente du marquis de la Rocheb..., M. Wilson acheta un magnifique tableau de Gonzalès Coques, désigné par cette vague indication : *Portrait d'un gentilhomme*. Pendant l'exposition, il me sembla y reconnaître le visage de l'artiste lui-même, tel que je l'avais vu sur l'estampe du *Cabinet d'or*, vieux volume flamand publié par le notaire Cornille de Bie. J'allai chercher l'image, et voici ce que je constatai en présence de la toile. C'était exactement le même personnage : il a dans l'une et l'autre effigies de longs cheveux, séparés comme ceux des femmes sur le haut de la tête, et tombant en tresses bouclées sur les épaules, le même front, les mêmes sourcils remarquablement dessinés, les même yeux, qui ont aussi un caractère spécial, le même nez un peu aquilin, la même bouche aux lèvres arquées, le même menton et les mêmes mâchoires

carrées. Dans l'image peinte et dans l'image au burin, il porte de petites moustaches et une impériale, une tunique fermée par de nombreux boutons et un grand col rabattu, entre les deux angles duquel tombe une houppe blanche identique. L'attitude et l'expression diffèrent seules. Dans le tableau, le personnage a le poing droit fièrement campé sur la hanche, un manteau drapé sur l'épaule gauche, que ramène vers la poitrine la seconde main, une expression de mauvaise humeur et de défi; la gravure, au contraire, offre à nos yeux une figure calme et sereine, une pose tranquille : Gonzalès y porte au cou une chaîne d'or, qu'il soulève de la main droite et montre avec un contentement visible. La main gauche se trouve hors du champ de l'estampe.

Il est donc manifeste que la gravure de Paul Pontius jointe au livre de Cornille de Bie n'a pas été burinée d'après le tableau de M. Wilson, mais d'après un autre modèle et à une autre époque. On lit sur la toile l'inscription suivante : *Æta.* 29. 1646 (à l'âge de 29 ans, 1646). Donc elle a été peinte en 1646. L'original de l'estampe fut exécuté en 1649, pour le livre de Jean Meissens intitulé : *Images de divers hommes d'esprit sublime, qui par leur art et science devront vivre éternellement et desquels la louange et renommée fait étonner le monde.* La planche a été tirée chez Jean Meissens même, comme le prouve, au bas de la page, l'inscription placée dans l'angle droit : *Joannes Meyssens excud.* Plus tard Cornille de Bie, ayant besoin d'un portrait de Gonzalès Coques pour son volume, fit tirer des épreuves sur le cuivre gravé en 1649.

D'où vient que l'artiste a une expression si différente

dans les deux morceaux, la peinture de 1646 et la planche de 1649 ? Sa biographie nous explique ce contraste. Pendant qu'il étudiait chez David Byckaert, il s'était lié très-intimement avec Catherine, sa fille aînée, comme nous l'avons dit (1). Quoiqu'elle eût huit ans de plus que lui, l'intimité alla si loin qu'elle se trouva enceinte. Les marques de sa grossesse irritèrent sa famille ; la naissance d'une petite fille, en juin 1643, mit le comble à l'indignation. Pour réparer le mal autant que possible, dès que la santé de la mère fut rétablie, les deux amants se marièrent à l'église Saint-Jacques, avec dispense complète de bans. Ils eurent pour témoins des étrangers : ni le père ni le frère de Catherine n'assistaient à la cérémonie. Plus tard une réconciliation eut lieu, comme on devait s'y attendre. Mais en 1646, les douleurs intimes d'une pareille lutte se terminaient à peine pour Gonzalès, et il avait encore à triompher des obstacles et des chagrins qui accompagnent tout début, dans l'orageux domaine des beaux-arts et de la littérature. Ses épreuves ne devaient pas durer longtemps.

Son mérite supérieur, en effet, comme une haleine printanière, ne tarda point à dissiper les nuages qui roulaient et grondaient sur sa tête. Il obtint un succès rapide, et sa délicate manière de peindre le portrait lui concilia les bonnes grâces de la haute société. L'archiduc Léopold lui témoigna une faveur particulière ; Frédéric-Henri, stathouder de Hollande, lui offrit une chaîne d'or avec son médaillon. C'est ce présent qu'il montre sur la gravure de Paul Pon-

(1) Voyez plus haut, p. 35.

tius (1). Comme l'atmosphère s'était calmée autour de lui, que la gloire lui apportait ses premières couronnes et la fortune ses premières libéralités, son humeur sombre avait fait place à des dispositions nouvelles; il était tranquille, charmé de voir qu'on appréciait son mérite, plein de confiance dans l'avenir. Quand il exécuta son portrait pour la seconde fois, ces agréables sentiments se reflétèrent sur son visage, où le calme et la satisfaction se mêlent à la fierté d'un homme qui a conscience de sa valeur.

Reste l'inscription tracée sur le tableau de M. Wilson : elle ne laisse pas d'être embarrassante, je l'avoue. Le texte de Cornille de Bie déclare que le peintre est né en 1618, et la légende imprimée au bas de l'estampe répète la même assertion. Descamps et tous les historiens ont donc copié, admis cette date. Mais M. Théodore van Lerius, ayant voulu la vérifier sur les registres baptismaux d'Anvers, crut trouver un millésime différent, comme je l'ai rapporté au

(1) On a dernièrement trouvé une preuve officielle des bonnes dispositions du stathouder à son égard. Le *Livre des ordonnances du prince Frédéric-Henri*, publié par M. C. Vosmaer en 1860, dans le *Konstkronyk*, renferme ces deux notes (p. 39 et 40) : — « Son Altesse ordonne de payer à Gonzalo Coques, peintre d'Anvers, la somme de 450 florins, pour les portraits qu'il a faits et livrés, représentant la princesse d'Orange et la princesse royale. La Haye, 27 mai 1646. » — « *Item* à Gonzalo Coques, peintre d'Anvers, pour avoir fait et livré dix morceaux de peinture sur toile, tendus sur châssis, pour être placés dans la nouvelle salle du Nederhof, représentant de grandes histoires et ordonnances qui lui ont été indiquées, à 200 carolus d'or la pièce, soit 2,000 florins. 28 juillet 1648. »

commencement de ce volume (1). Un registre de la cathédrale, qui s'étend du 29 juin 1606 au 25 février 1615, lui offrit une note que je traduis littéralement, avec l'adjonction des mots nécessaires pour l'expliquer : « 8 décembre 1614. A été baptisé un enfant du nom de Consala; parents, Pierre Coc, fils de Guillaume, Anne Beys; parrain, Henri van Bruesegem, marraine, Ide Jacobs. » M. Van Lerius n'ayant découvert dans les registres de 1615, 1616, 1617 et 1618 aucune note baptismale qui pût se rapporter d'une manière quelconque à notre artiste, se figura que l'indication du 8 décembre 1614 le concernait. Le volume qui la renferme ayant été copié, comme le prouve l'écriture partout semblable, il en induisit que le scribe avait altéré le nom de l'enfant. C'était une supposition téméraire. Le calcul des probabilités historiques n'admet pas que l'on change une petite fille en petit garçon; la métamorphose est par trop hardie. Pour moi, j'estime que le greffier de la cathédrale ne s'est pas trompé : on lui présenta un nouveau-né du sexe féminin, auquel on voulait donner le nom de Consala ou Gonzala, et il écrivit ce qu'on lui dictait d'une voix plus ou moins nette; les races germaniques prononcent très-mal les *g* et les *z*. La petite fille sera morte peu de temps après, et ses parents ayant eu ensuite un garçon, dans les premiers mois de 1618, on lui aura donné, suivant un usage très-répandu en Belgique et en Hollande, le même nom avec une désinence masculine, *Gonzalo;* c'est ainsi que

(1) Page 31. Avant d'avoir constaté que le tableau acheté par M. Wilson représente Gonzalès Coques lui-même, j'avais admis la donnée de M. Van Lerius, faute de renseignement meilleur,

l'appellent Cornille de Bie, Jean de Meissens et Houbraken ; Weyerman écrit *Gonsalo*. Sur les registres de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, on trouve Gonzalo ou la forme flamande *Gonsael*. Lui-même signait Gonzalo, comme on peut le voir à Bruxelles, chez le comte Dubus de Ghisignies. C'est le biographe Descamps qui a pris l'initiative de modifier le prénom du grand coloriste, et son ouvrage étant écrit en français, ayant beaucoup plus de lecteurs que les autres par conséquent, on a suivi son exemple.

Ainsi Gonzalès Coques ne serait pas né en 1614, mais postérieurement à cette date, après la mort d'une jeune sœur, qui l'avait précédé dans la vie et le précéda dans la tombe. M. Van Lerius n'ayant trouvé sur aucun registre baptismal d'Anvers le nom de l'artiste régulièrement écrit, a imaginé une hypothèse pour lui donner, quand même, un extrait de naissance qui eût l'air d'une pièce authentique. Mais n'est-il pas plus rationnel de penser que les parents de Gonzala changèrent de domicile, ou peu de temps après l'avoir portée à l'église, ou après sa mort, et allèrent habiter Gand, Louvain, Bruxelles, Mons, n'importe quelle autre ville, pendant un certain nombre d'années? Leur fils étant alors venu au monde loin d'Anvers, aucune paroisse de la grande cité commerciale ne pouvait inscrire sur ses livres son acte de baptême.

Vit-il le jour en 1618, comme l'affirment Cornille de Bie et Jean Meissens? L'inscription du portrait semble infirmer cette opinion. Elle est rédigée de la manière suivante : *Æta*. 29. 1646 (A l'âge de 29 ans, 1646). Or, si l'on retranche 29 de 1646, on a 1617. Gonzalès Coques, suivant son propre témoignage, se-

rait donc venu au monde en 1617, et l'on ne peut admettre qu'il se soit trompé ; il est également difficile de croire que ses contemporains de Bie et Jean Meissens n'aient pas été bien renseignés sur la date de sa naissance. D'où vient donc le désaccord entre eux et lui sur cette date? D'une cause bien simple.

Gonzalès Coques avait vu le jour dans le premier trimestre de 1618. Or, à cette époque il y avait plusieurs méthodes chronologiques relativement au début de l'année. En France, sous les Mérovingiens, elle commençait au 1er mai, où avait lieu une revue solennelle des troupes ; sous la deuxième race, le jour de Noël, pour glorifier la venue du Christ; sous la troisième, le jour de Pâques, anniversaire de sa résurrection. Un édit de Charles IX prescrivit en 1563 de la faire partir du 1er janvier. Mais cette ordonnance ne fut point rapidement pratiquée; hors de France surtout, le nouvel usage se répandit avec lenteur. En Belgique, l'Église continua d'ouvrir l'année le 25 décembre ; les laïques suivirent leur fantaisie, datant la révolution solaire de Pâques ou du 1er janvier, comme bon leur semblait. Il y a donc tout lieu de croire que Gonzalès Coques et sa famille avaient gardé la première méthode; Jean Meissens et Cornille de Bie, adopté la seconde. L'artiste ayant quitté le sein maternel pendant le premier trimestre de 1618, en comptant d'après notre manière actuelle, et regardant le jour de Pâques comme le début de l'année, avait commencé à vivre, selon son opinion, en 1617; Jean Meissens et Cornille de Bie, se conformant au nouveau mode de supputer le nouveau cycle annuel, l'estimaient né en 1618. C'est la seule façon d'accorder

les deux témoignages, et elle est tellement simple, tellement vraisemblable, que personne, je crois, ne refusera de l'admettre. Le tableau ayant été peint en 1647, avant Pâques, l'auteur ne regardait pas encore l'année 1646 comme terminée; si le graveur et l'historien avaient daté l'image, ils y auraient inscrit le millésime de 1647; dans les deux systèmes, le peintre avait alors vingt-neuf ans.

Cette solution nous fournit une nouvelle preuve que la note trouvée par M. Van Lerius concerne bien une jeune sœur de Gonzalès Coques, morte avant lui; étant née le 8 décembre, et son frère ayant vu le jour dans un des trois premiers mois qui commencent la période annuelle, janvier, février ou mars, la date du mois ne coïncide pas plus que celle de l'année.

Le tableau de M. Wilson appartenait, pendant le siècle dernier à l'abbé de Bergues Saint-Winnox, chez lequel l'historien Descamps l'a vu, et il le désigne comme étant l'image de Gonzalès exécutée par lui-même; il ajoute ce détail exact : « Il est peint jusqu'aux genoux. » Voilà un témoignage positif.

Avant que ce portrait fût sorti de l'ombre (personne ne le connaissait en 1872), M. Paul Mantz avait écrit dans son article sur Gonzalès Coques : « Sa femme et sa fille furent ses premiers modèles; il peignit lui-même son propre portrait en 1646. » Où avait-il trouvé ce renseignement? Je l'ignore, mais il est exact sur tous les points.

Le lecteur, en effet, sait déjà qu'il avait peint sa femme et sa fille avec autant de soin que sa propre image, et dans un autre sentiment. J'ai décrit la toile où il a immortalisé leurs traits, où elles vivent encore

pour nos regards, deux siècles entiers après leur cérémonie funèbre. Cette toile a justement les mêmes dimensions que le portrait de Gonzalès Coques, 1 m. 3 c. de hauteur, sur 83 c. de largeur. Les deux tableaux sont donc contemporains, ont donc été tracés à la suite l'un de l'autre, et l'image de l'artiste date celles de sa femme et de sa fille. D'après l'âge que semble avoir l'espiègle enfant, je l'avais crue reproduite par son père à la fin de 1646; elle a été peinte dans les premiers mois de 1647. Je ne m'étais pas trompé de beaucoup. Les proportions identiques de ces deux toiles et leur synchronisme sont une preuve dernière que le gentilhomme inconnu est bien Gonzalès Coques lui-même. L'artiste n'ayant jamais eu d'autre enfant que l'indiscrète petite fille venue au monde avant le mariage, les deux morceaux représentent toute sa famille, et il est à désirer qu'ils se trouvent réunis dans la même collection.

Voilà donc les œuvres de ce grand peintre qui sortent peu à peu de l'ombre, où, depuis la fin du siècle dernier, elles étaient comme ensevelies. Le temps qui les avait cachées les remet en lumière et dégage en même temps la personnalité du coloriste. M. Wilson possède un autre ouvrage de sa main, le portrait d'un gentilhomme, dans les dimensions restreintes qu'affectionnait l'auteur (18 cent. de hauteur sur 14 de large). Vu presque de face, il porte un costume noir et une fraise blanche tuyautée, à double rang. C'est une tête blonde, intelligente et douce, aux lignes régulières, aux yeux tranquilles et bienveillants; de petites moustaches et une courte impériale accentuent la bouche. Sur le vieux cadre, qui semble

contemporain de l'image, on lit le nom de Gonzalès Coques et le chiffre de 1618, comme date de sa naissance. On dirait qu'on l'a placé là pour confirmer mon argumentation relativement à l'époque où l'artiste vint au monde. Mais que sont devenus les dix grands tableaux d'histoire que lui avait commandés le prince Frédéric-Henri?

Nous allons maintenant élucider une autre question historique, à l'aide de renseignements curieux et imprévus.

En caractérisant, dans ce volume même, les œuvres si puissantes de Jean Bockhorst, élève de Jordaens, ou plutôt son imitateur, j'ai affirmé qu'il devait être né à Anvers ou à Gand, mais non pas à Munster, en Westphalie (p. 68). Je le croyais de race flamande; il était d'une race toute voisine : car il avait vu le jour en Hollande, de sorte que je touchais presque à la vérité. Un heureux hasard m'a fait découvrir des notes précieuses, qui constatent l'origine et même la descendance néerlandaise de l'artiste. Un soir, j'avais feuilleté la description latine de Harlem, par Théodore Schrevelius; puis j'avais laissé le livre ouvert sur un pupitre. Le lendemain matin, comme j'allais reprendre mon travail, un rayon de soleil éclaira, me montra, pour ainsi dire, un passage qui excita vivement mon attention. Après avoir parlé d'un peintre sur verre, Cornelius Jisbrantsz Russæus, mort le 24 mai 1618, l'auteur hollandais continue de cette manière: « Il fut suivi par Jean Boeckhorst, qui peignit sur verre d'après nature, pour la salle à manger du conseil municipal de Loo, la cérémonie où le duc Albert de Bavière posa la première pierre de l'église Saint-Bavon, ayant

obtenu à cet effet des indulgences du pape Boniface (1).

Jean Boeckhorst! c'était le même nom, sauf une lettre, différence insignifiante, lorsqu'il s'agit de vieux livres et de vieux manuscrits. J'étais évidemment sur la trace d'une famille d'artistes à laquelle devait appartenir le disciple de Jordaens.

Ayant alors consulté Houbraken, j'y trouvai une abréviation des notices de Schrevelius, auxquelles il ajoute çà et là quelques renseignements nouveaux ; la phrase suivante contient une indication de ce genre : « Parmi les peintres-verriers de cette époque, Théodore Schrevelius préconise Pierre Holstein et Jean Boeckhorst, qui a peint sur verre la *Prise de Damiette* pour la grande salle du conseil municipal de Harlem, événement sur lequel Ampzing a composé un long poëme, qui commence ainsi... » Et le lourd chroniqueur traduit en hollandais un passage du récit versifié (2). Nous rapporterons seulement trois vers de l'original, qui font allusion à la mort de Frédéric Barberousse, noyé en Asie dans la petite rivière de Sclef.

Primus init bellum Fredericus, et agmina primus
Cæsar agit, votisque absentem interfecit hostem,
Nescius heu ! Cæsar fati, sortisque futuræ!

La jeunesse de Harlem ayant pris part à cette expédition, elle avait pour les habitants de la ville un

(1) Quem secutus Joh. Boeckhorstius, qui in triclinio D. Coss. a Loo in vitro ad vivum expressit Alberti Bavariæ ducis molitionem, quem templi Bavoni consecrati conditorem fingit, quod a papa Bonifacio indulgentias obtinuerat. *Harlemum*, p. 295.

(2) Tome II, p. 123 et 124.

intérêt spécial, qui avait déterminé les échevins à la faire représenter sur les vitraux du lieu où ils délibéraient.

Un historien est un chasseur : quand il a trouvé une piste importante, il la suit d'un œil curieux jusqu'au moment où elle lui échappe. Je poursuis donc mes recherches, et voici les résultats qu'elles me fournissent.

Ampzing n'avait pas seulement cadencé un poëme sur la prise de Damiette ; il avait en outre publié une *Description de Harlem* dès l'année 1621. Une seconde édition parut en 1628, ornée d'un beau titre dessiné par Jean Boeckhorst, gravé par Jacques Matham. Le même volume renferme une estampe sur cuivre, ayant pour sujet la capture de la ville orientale, estampe dont Jean Boeckhorst avait aussi fourni le modèle et que Guillaume Akersloot avait exécutée ; des ornements allégoriques en l'honneur de Harlem accompagnent la scène guerrière. Voulant répondre à l'obligeance de l'artiste qui avait décoré son ouvrage, l'auteur célébra son mérite dans des vers que je traduis du hollandais.

« Jean Boeckhorst, ton nom ne vivra-t-il pas éternellement? Lorsque tu dessines, comme ta main est sûre et habile! En toi l'art et le zèle grandissent simultanément. Le verre sans doute est fragile, tes vitraux peuvent se briser; néanmoins on parlera de Boeckhorst dans tous les temps. Cet honneur, ton mérite et mes ouvrages te l'assurent, car je puis espérer que mes livres ne seront point dévorés par le temps. Et comme ta gloire s'est répandue dans notre ville! Jamais personne n'a été plus aimé parmi

nous. Le titre de mon volume, la *Prise de Damiette*, constate ce que je dis, le prouve d'une manière péremptoire. »

Ainsi le peintre-verrier de Harlem ne se bornait point à diaprer la lumière de ses vives couleurs, à étaler au soleil d'ingénieuses figures ; il dessinait en outre des modèles pour les graveurs, ou traçait des images indépendantes. Le catalogue de Jean de Vos, imprimé à Amsterdam en 1833, signale comme œuvre rare un portrait d'homme au crayon, par Jean Boekhorst, personnage à mi-corps tenant une plume (n° 31).

Les archives de la jurande de Saint-Luc, à Harlem, vont nous fournir d'autres renseignements indiscutables; mais il faut d'abord que nous fassions une remarque. De Bie, Schrevelius et Houbraken appellent notre artiste Bockhorst et Boeckhorst. Ampzing, qui le connaissait personnellement, imprime *Bouchorst*. Plusieurs documents authentiques, dont nous allons nous servir, le désignent de la même manière. C'était donc là son véritable nom. Mais le *ch* ayant en flamand et en hollandais, comme en italien, le son du *k*, et les lettres *oe* se prononçant comme la diphthongue *ou*, les deux mots Boeckhorst et Bouchorst ne diffèrent point pour l'oreille.

Le peintre de Harlem ne devait pas être à la fleur de l'âge quand il ornait, en 1628, l'ouvrage d'Ampzing. Un de ses fils, nommé Philippe, avait été reçu depuis longtemps déjà, comme maître-verrier, dans la corporation de Saint-Luc. En 1605, il est inscrit parmi les jurés immédiatement après le doyen; en 1626, il occupe la même place sur la liste. Son père,

à cette époque, devait compter au moins soixante-dix ans.

Les registres du conseil échevinal portent, à l'année 1623, le 14 février, la note suivante : « Relativement aux verrières dont la commune de Harlem fait présent à l'église de Woudrichem, ces messieurs confient tout le travail au verrier Egbert Gerritse (Egbert, fils de Gérard), pour vingt livres flamandes; et Bouckhorst dessinera les armoiries et sera payé par le susdit Egbert. »

Jean fut aussi employé dans l'ancien hospice des vieillards, attendu qu'on lit sur le journal de l'établissement, à la date du 16 août 1623 : « Jean van Boeckhorst, peintre sur verre; payé, suivant son compte, 3 florins 14 sous. »

Outre le fils que nous avons mentionné tout à l'heure, et qui pratiquait aussi la peinture sur verre, Jean Bouchorst dut avoir un autre héritier, qui portait le même prénom que lui et avait adopté, comme moyen d'exécution, la peinture à l'huile. En 1631, lorsqu'il approchait de quatre-vingts ans ou comptait parmi les octogénaires, un certain Jean van Bouchorst (*sic*) fut élu premier juré. La note d'inscription ne dit pas qu'il fût peintre sur verre, omission habituelle pour les artistes qui coloriaient le bois et la toile. Son nom disparaît ensuite des livres de la corporation. Mais deux ans après, un certain Jean Boukhorst est reçu dans la ghilde de Saint-Luc, à Anvers, comme étranger, car il paye 26 florins pour son admission, au lieu de 23 florins 4 sous. Les registres d'ailleurs prouvent qu'il n'avait pas fait son apprentissage au bord de l'Escaut. On doit donc reconnaître

en lui l'artiste éminent qui s'éprit du style de Jordaens et mourut à Anvers, rue Houblonnière, le 21 avril 1668. Son origine néerlandaise se trouve ainsi constatée par une suite de dates et de faits authentiques, présent inespéré du hasard, qui m'est arrivé un matin comme un don de Noël (1).

Si je voulais accumuler dans ce chapitre tous les faits nouveaux, tous les renseignements inédits que j'ai trouvés depuis la publication de mon huitième volume, il s'étendrait presque sans mesure et suspendrait trop longtemps le cours de mon récit. Quand on fouille l'histoire de l'art avec la conscience et l'attention qu'elle mérite, presque chaque semaine et souvent chaque jour apporte son tribut de découvertes. Tantôt c'est un document qui sort des archives comme un témoin irréfragable, tantôt c'est un vieux texte que l'on n'avait pas bien compris et dont le sens intime se dévoile sous un rayon imprévu, tantôt c'est une œuvre significative demeurée longtemps au fond d'un vieux château, qui rectifie les assertions des historiens, annule ou complète leurs témoignages. Tous ces renseignements s'expliquent, se contrôlent l'un l'autre. La vérité en sort peu à peu, comme de son puits mythologique. Mais ces informations inattendues ont l'inconvénient de se produire dans un

(1) Sur la liste des doyens et jurés de la corporation de Saint-Luc, à Harlem, on trouve encore à l'année 1633, Claes ou Nicolas van Bouchorst, élu quatrième juré; au mois d'octobre 1637, Jacques Bouchorst, fils aîné de maître, paya pour son admission dans la jurande une taxe de 6 sous et donna 4 sous de gratification au domestique. Le nom des Bouchorst disparaît ensuite des archives de Harlem.

ordre successif, au milieu même du travail d'élaboration, en sorte qu'on ne peut les caser là où elles devraient être. Il faut leur trouver une place provisoire, ne fût-ce que pour les mettre en réserve. Ce chapitre est un hangar sous lequel j'abrite une partie de ma récolte. Elle envahirait des constructions bien plus spacieuses ; j'empilerai donc mes autres gerbes à la fin du volume et dans le volume suivant, qui ne laissera pas d'avoir quelque similitude avec une grange.

LIVRE CINQUIÈME

LA PEINTURE EN EXIL

Me pulsum patria, pelagique extrema sequentem,
Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum
His posuere locis.

VIRGILE.

CHAPITRE PREMIER

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

Chances funestes de la Belgique. — Décadence de la monarchie espagnole. — Charles II, le prince fantôme. — Son lugubre portrait à Valenciennes. — Ruine de l'Etat, misère des provinces belges. — Elles ne peuvent plus nourrir les artistes. — Beaucoup viennent s'établir en France. — Trait dominant de l'école française, l'ingéniosité. — Elle modère la fougue des peintres flamands. — PHILIPPE CHAMPAIGNE. — Sa froideur, son pâle coloris. — Tableaux de sa main qui ont un autre caractère : la *Vie de S. Benoît.* — Portrait de l'artiste peint par lui-même. — FRANÇOIS VAN DER MEULEN. — Ses grandes toiles décoratives, ses escarmouches, ses paysages. — Indifférence qu'il témoigne pour sa patrie opprimée par les Espagnols.

Il y a des peuples qui ne sont pas heureux, comme il y a des individus que poursuivent des chances toujours funestes; dans cette conjuration du sort, les uns meurent à la peine; les autres, à force d'intelligence, de mérite et de travail, obtiennent pour tout résultat de traîner péniblement leur exis-

tence. Les Belges font partie des nations malheureuses. Après la fougue insensée de Charles le Téméraire, qui avait empêché la fondation d'un grand royaume dont les Pays-bas auraient formé le centre et le cœur, après la faute irréparable commise par les provinces méridionales d'avoir méconnu Guillaume d'Orange, le libérateur et le sauveur, d'avoir limité aux provinces du nord son action bienfaisante (1),

(1) « Belgium esse plane eversum stultitia procerum et ignavia, » dit Hubert Languet dans ses *Epistolæ politicæ et historicæ* (lettre IV, 1647). Guillaume d'Orange se plaint avec amertume, dans son *Apologie*, de ce que « ces jeunes seigneurs, qui étaient de si bonne maison et descendus de si bons parents, se fussent montrés si inconstants d'avoir mené la guerre contre lui et d'avoir servi, comme des esclaves à louage, premièrement le duc d'Albe, et puis après le grand Commandeur (Requesens); qu'après cela ils étaient devenus les ennemis des Espagnols, et depuis s'étaient réconciliés avec eux. Lorsque Don Juan vint au pays, ils firent de même et s'opposèrent à lui, et puis après ils le mandèrent près d'eux. » Il énumère d'autres preuves d'instabilité, puis ajoute pour finir : « Toutes ces grandes inconstances méritaient bien de grandes punitions. » Quant à Marnix de Sainte-Aldegonde, né dans la ville de Bruxelles, enfant du pays conséquemment, son indignation ne connaît point de bornes. « Toujours les mêmes! dit-il en s'adressant à Guillaume le Taciturne. En quoi sont-ils sortis de leur ancien cloaque? Ils ne sacrifient rien de leur argent ou de leurs intérêts à ton entreprise, et, si quelqu'un le fait, ils le méprisent, ils le haïssent, ils le livrent, ils le vendent. Vaniteux, curieux, efféminés, soupçonneux, brouillant tout sans écouter personne, profanateurs des secrets, vains disputeurs de songes, tenant leurs inventions pour des oracles, effrontés usurpateurs de la patrie, toujours prêts à la déserter quand leur avarice le demande. — S'il faut délibérer, c'est leur affaire; ils crient, ils aboient; dès qu'ils ne comprennent pas, ils calomnient. L'entêtement et la cupidité sont à leurs yeux la probité et la foi.

elles auraient pu avoir des maîtres cléments, judicieux et pratiques, assez forts pour les protéger, assez sages pour ne pas les opprimer. Elles tombèrent entre les mains des Espagnols! La population fut décimée, accablée de mesures tyranniques, livrée sans défense à toutes les agressions, paralysée dans son industrie, dans son commerce, dans ses facultés intellectuelles, ruinée au physique et au moral. Cependant la race des oppresseurs déclinait aussi, et la rapidité de sa décadence égalait sa sottise et ses vices. A la quatrième génération enfin, un roi idiot, débile et impuissant annonça l'extinction prochaine de la famille. Rien de lugubre comme les images de Charles II, qui nous restent, et comme les détails que les historiens nous donnent sur ce monarque sépulcral. Dans un beau dessin au crayon, à Versailles, où il apparaît tout jeune, avec ses longs cheveux et sa physionomie de spectre, il semble étonné de vivre. Un tableau de Valenciennes, qui le représente âgé de seize ans, fait frissonner le spectateur. Il est seul, debout, vêtu de noir, au milieu d'une grande chambre à peine éclairée. Blême, d'une taille exiguë, le fantôme rachitique vient d'entrer sans doute, car il dépose son feutre sur une table. Ses cheveux d'un blond pâle, aussi longs que ceux d'une femme, baignent ses épaules sans dessiner la moindre boucle : par devant, une énorme mèche brune produit le plus singulier effet. Son front carré, son énorme mâchoire inférieure constatent son origine allemande; ses grands

Ils empêchent les résolutions salutaires, non par la discussion mais par le tumulte. »

yeux noirs, sur sa figure vieillotte, achèvent de lui donner un aspect surnaturel. On croirait voir un gnome dans un château désert. Le catalogue attribue cette image saisissante à Vélasquez, erreur absurde, car Vélasquez mourut le 6 août 1660, et Charles II vint au monde en 1661. Mais, quel que soit l'artiste qui l'a exécutée, on voit que le prince débile avait frappé son imagination, car il lui a inspiré un sinistre poëme.

A trente-cinq ans, Charles II ne vivait que par soubresauts. Le 19 septembre 1696, lord Stanhope, ambassadeur d'Angleterre à Madrid, écrivait au ministre des affaires étrangères : « Le roi est hors de danger pour le moment, mais sa constitution est si faible, si ruinée comparativement à son âge, que l'on redoute les effets d'une autre crise. Pendant sa maladie, on a coupé le reste de ses cheveux, qui n'étaient pas abondants, puisqu'une vieillesse précoce a dénudé le haut de sa tête. Il a un estomac de vautour et engloutit les morceaux sans les diviser, car sa mâchoire inférieure est tellement saillante que ses deux rangées de dents ne peuvent s'approcher; la nature l'a donc pourvu d'un gosier extrêmement large, en sorte qu'il avale d'un seul coup un gésier ou un foie de poulet, et comme son estomac trop faible ne peut les digérer, il les rend de la même manière (1). »

Il tombait dans d'affreuses tristesses, où rien ne pouvait le divertir, pas plus ses bouffons et ses nains que son théâtre de poupées. Il se croyait obsédé par le diable, et regardait comme des artifices du malin

(1) *Spain under Charles the Second*, p. 99.

esprit tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il entendait. Il fallait pour le rassurer qu'il eût près de lui son confesseur, un moine à sa droite, un moine à sa gauche; les deux frères devaient en outre passer les nuits dans sa chambre, où ils dormaient comme des bienheureux. On ne pouvait lui parler d'aucune affaire, et si la Reine essayait quelquefois d'appeler son attention sur les événements politiques, il la priait de le laisser seul, disant qu'elle voulait sans doute le tuer. Ses genoux et ses chevilles enflaient par moments, les bords de ses paupières et sa cornée devenaient rouges comme de l'écarlate. Sa langue était si pesante, il articulait si mal ses paroles, que, même de tout près, on avait peine à l'entendre, ce qui l'irritait et lui faisait demander à ses interlocuteurs s'ils étaient sourds. Il avait des étourdissements et des syncopes réitérées, tombait plusieurs fois de suite dans les bras de ses voisins, et à chaque crise restait une demi-heure ou trois quarts d'heure sans connaissance. Au mois de juillet, par des chaleurs étouffantes, il grelottait, ce qui forçait à le charger d'habits ou de couvertures. Ses mouvements saccadés semblaient produits par des ressorts. Voilà le maître absolu, qui gouvernait les restes d'un empire où, un siècle auparavant, ne se couchait jamais le soleil.

Comme la France et l'Allemagne convoitaient son héritage, on voulut le faire paraître dans une solennité publique, pour montrer à l'univers que son règne n'était pas près de finir. La grande procession de la Fête-Dieu, à Madrid, sembla une occasion excellente, mais on en abrégea pour lui le parcours. Cette manifestation importante fut annoncée avec emphase.

L'avant-veille, par malheur, comme le prince marchait dans sa chambre, il tomba deux fois, ses jambes ayant plié sous lui. Dans une de ces chutes, il se cogna si rudement un œil, que la chair enfla bientôt alentour se marbra de meurtrissures bleues et noires; l'autre œil, par l'effet d'une contraction nerveuse, s'enfonça au rebours dans son orbite. Ce fut avec cet aspect lamentable qu'il fallut le laisser paraître en public, pour amortir l'ambition des compétiteurs au trône d'Espagne. Tous les regards étaient fixés sur lui : le malheureux prince ne put faire un pas sans chanceler.

Il traîna encore sa misérable existence jusqu'au mois de novembre 1700, où il acheva de mourir, car sa vie n'avait été qu'une longue mort. Quand on ouvrit son cadavre pour l'embaumer, l'intérieur surprit les médecins. Il n'avait pas le cœur plus gros qu'un œuf de pigeon, et la chair en était molle comme de la craie gâtée. Son foie était presque pourri : on y trouva une pierre noire de la grosseur d'une fève. Un seul de ses intestins, la rate, offrit une apparence saine.

Si puissante jadis, l'Espagne n'était pas dans un meilleur état que son souverain. L'argent, les armes, les vaisseaux, le pain, tout manquait. Des bandes de vingt mille mendiants se ruaient sur Madrid. Le ministère ne pouvait nourrir, en Catalogne, une armée de huit mille soldats, qui mouraient de faim et désertaient à l'envi. On faisait la quête pour le roi dans les grandes familles. L'empire de Charles-Quint tombait en poussière.

Quelle protection une pareille cour, emblème de ruine et de décrépitude, pouvait-elle accorder aux

provinces flamandes? Quelle activité pouvait-elle communiquer à l'industrie, au commerce, aux études? Quels encouragements pouvait-elle donner aux artistes? Quelles espérances même laissait-elle germer dans les cœurs? Tout se paralysait sous sa main fatale. En 1692, pendant l'invasion française, elle conçut le projet d'abandonner entièrement les Pays-Bas catholiques. Le gouvernement déclarait tout haut que l'Angleterre et la Hollande avaient plus d'intérêt que l'Espagne à défendre la Belgique. Mais un scrupule de conscience fit échouer ce dessein honteux. Les prêtres furent consultés : ils s'y opposèrent unanimement, car ils jugeaient coupable de livrer tant de fidèles croyants à l'autorité absolue et sans contrôle d'un gouvernement schismatique (1).

A mesure que déclinait la monarchie espagnole, la situation des artistes en Belgique devenait plus précaire. On ne leur achetait, on ne leur commandait rien, ou on leur offrait des prix dérisoires. Il fallait donc jeûner, sécher sur place, ou aller chercher fortune ailleurs. La plupart des coloristes s'exilèrent pour ne pas traîner dans leur pays des jours misérables. Un petit nombre seulement, déjà riches et célèbres, ou favorisés par les circonstances, purent demeurer sur le sol natal. L'essaim, en quittant la ruche, se dispersa; les uns choisirent pour refuge soit d'Angleterre, soit l'Allemagne; d'autres établirent leur domicile en Italie, en Hollande; la majorité demanda des ressources, et même des inspirations à

(1) *Spain under Charles the Second, from the correspondence of Alexander Stanhope, british minister at Madrid*, p. 31 et 32.

un peuple voisin qui grandissait et se fortifiait, pendant que l'Espagne décrépite chancelait sur le bord de sa fosse.

L'ascendant, la richesse et la gloire de la France, au XVIIe siècle, exercèrent deux actions parallèles et corrélatives sur les peintres flamands. Les uns quittèrent la Belgique appauvrie, installèrent leur chevalet dans un royaume en pleine prospérité, où ils obtinrent le succès, la fortune, la considération publique; les autres, sans abandonner leur patrie, se laissèrent éblouir de loin pour le mirage de la cour, par la renommée des peintres français, et les prirent pour modèles. Le goût national abdiqua en eux devant les prédilections d'une école étrangère.

Quels sont les traits distinctifs, les propensions générales de cette école? Pour mesurer et apprécier son action, il faut d'abord la définir. S'il y a une peinture française, on doit la reconnaître à ses penchants, à ses habitudes, à ses défauts et à ses mérites. Cherchons donc, avant tout, les attributs, les tendances qui la caractérisent.

L'investigation ne sera pas longue : toutes ses qualités naissent, comme ses défauts, d'un seul principe, d'une seule faculté naturelle et primordiale, l'*ingéniosité*. La littérature, la peinture, la gravure, la musique, la statuaire ont en France pour source vitale cette cause unique. C'est à elle que les Français doivent leur supériorité dans les travaux d'ornementation, dans les industries de luxe et d'agrément. Leurs édifices religieux et civils, les décorations extérieures et intérieures qu'ils y disposent avec tant de goût, leurs soieries, leurs costumes, les gracieuses et délicates

parures qu'inventent leurs joailliers, leurs modistes, leurs couturières, doivent leur charme essentiel à ce don heureux de l'esprit français, qui en constitue le centre et la vraie force.

Il consiste, comme l'indique le mot lui-même, dans une tendance à tout concevoir, à tout grouper, à tout exprimer d'une manière ingénieuse, adroite, coquette et subtile. La France est le pays où a principalement régné la scolastique. L'architecture, qui exige une symétrie continuelle, un sentiment inné des proportions et de l'élégance, la justesse du coup d'œil, une aptitude spéciale pour la combinaison des lignes et des formes, s'accorde merveilleusement avec le génie français. Aussi les édifices bâtis chez nous, pendant le moyen âge et du temps de la Renaissance, éclipsent-ils les monuments construits sur tous les points de l'Europe. Rien n'atteste une plus grande dextérité d'esprit, une plus grande habileté de coordination que les églises romanes, les cathédrales gothiques, les châteaux et les palais du XVIe siècle, qui ornent le territoire français. L'influence meurtrière des académies a pu seule affaiblir ce talent naturel. Nul peuple ne décore mieux que le peuple français, parce que la décoration demande avant tout des motifs délicats et ingénieux, un sentiment perpétuel de l'élégance. Ce n'est donc ni la fierté ou la vérité du dessin, ni les mérites de la couleur, ni la magie du clair-obscur, ni la fougue dramatique, ni l'exacte imitation de la réalité, ni l'élan idéal, qui spécifient l'école française, qui la distinguent des autres écoles. Les maîtres de Rome, de Florence et de Milan ont un plus noble sentiment de la forme; les Vénitiens, les

Flamands et les Hollandais font un bien autre usage de la palette et savent mieux tirer parti de la lumière ; les Espagnols rendent plus fortement la dévotion, l'extase, les scènes terribles, les épisodes de la vie commune; les Allemands ont plus de bonhomie, d'ingénuité, pensent avec plus de profondeur et sont les rois du monde fantastique. Quel domaine reste donc aux Français ? L'art délicat, le talent des combinaisons fines et adroites, l'ingéniosité : Poussin, Vouet, Mignard, Lesueur, Jouvenet, Lebrun, Coypel, De Troy, Largillière, Laurent de Lahyre, Charles de Lafosse sont surtout des hommes ingénieux. Leur coloris charme faiblement la vue, leur clair-obscur ne la séduit pas, les formes qu'ils inventent n'excitent guère l'enthousiasme, leurs compositions ne frappent point de terreur. Ils produisent peu d'effet au premier coup d'œil; leur facture a quelque chose d'indigent, de froid, de timide; mais ils gagnent à un examen attentif. On découvre alors dans leurs toiles une foule d'intentions, de pensées, de finesses, de traits spirituels. Le calcul ne les abandonne jamais : ce sont les diplomates de la peinture.

Les artistes du XVIIIe siècle nous offrent le même caractère, avec une prédominance de l'esprit et de la volupté sur l'étiquette majestueuse, sur la gravité emphatique du siècle de Louis XIV. Hyacinthe Rigaud, Antoine Pesne, Subleyras, François Lemoine, Lancret, Greuze, Boucher flattent l'intelligence et les passions plutôt que les yeux. Ils intéressent bien moins par les qualités du pinceau que par l'habileté de la composition et de la mise en scène. J'omets volontairement Watteau et Pater, nés tous les deux

à Valenciennes, qui étaient des Flamands illuminés, subtilisés, par la grâce et la coquetterie française. Je les montrerai plus loin sous leur vrai jour.

L'école de David possédait peut-être encore moins que les précédentes le génie de la couleur, les dons vraiment pittoresques. Mais elle emploie, comme ses aînées, toutes sortes d'expédients pour atteindre un but intellectuel et moral plutôt qu'artistique. Les Français cherchent toujours en dehors de l'art et de la littérature des difficultés arbitraires, s'imposent toujours des obligations inutiles, qui leur permettent de montrer leur souplesse et leur adresse. Les cinq actes, les trois unités, les songes, les confidents inévitables, l'inflexible régularité de leur versification ne le prouvent que trop. Comme les chevaliers allaient en quête de périlleuses aventures, nos poëtes, nos artistes rendent leurs travaux plus pénibles dans l'espoir qu'ils seront plus glorieux. Jamais de naïveté, d'abandon, d'élan irréfléchi, de véhémence indomptable. Ils comptent sur la flexibilité de leur imagination pour se tirer d'affaire. Que de principes étrangers à la vraie théorie des arts guidaient la main de David et fourvoient encore nos académies ! Les systèmes guindés, arbitraires, pullulent en France comme une herbe indigène, comme une plante bien-aimée du sol.

Depuis quarante ans, une révolution s'est accomplie dans notre peinture. Nous nous sommes rapprochés des Flamands, des Vénitiens, des Espagnols : nous avons étudié la nature, qu'on dédaignait autrefois, lui préférant un idéal conventionnel. Nos peintres sont devenus plus coloristes, savent mieux la technique

de l'art, observent et imitent plus habilement les modèles de tout genre que leur offre la réalité. Les hommes de talent n'ont pas manqué, ne manquent pas encore; mais ont-ils abandonné l'ancienne voie? Que d'artistes modernes en France brillent surtout par leur ingéniosité! Bien loin que leur tempérament les domine, les entraîne, c'est la réflexion qui les guide. Leurs tableaux sont un produit de la volonté, un travail systématique. Horace Vernet, Delaroche, Ingres, Scheffer, Courbet, Meissonnier, Delacroix même laissent toujours entrevoir des préoccupations théoriques, montent rarement la fougueuse cavale de l'inspiration, le libre et violent coursier des races pittoresques. Leur esprit ingénieux se manifeste partout, les met en garde contre les emportements, les obstinations et les caprices du véritable amour. Aussi n'ont-ils pu fonder une école nationale. En dehors de l'ingéniosité, quels points de ressemblance peut-on signaler entre eux? Où sont leurs analogies, leurs traits de famille? Jamais factures, jamais tendances, jamais théories et méthodes n'ont été plus diverses chez une nation, à une même époque. Mesurez la distance qui sépare Ingres et Delacroix, Scheffer et Decamps, Horace Vernet et Léopold Robert, Sigalon et Roqueplan, Gudin et Rosa Bonheur, Cabat et Paul Huet, Diaz et Meissonnier! Vous trouvez là de puissantes organisations, des talents individuels; mais aucun lien, nulles similitudes. La force de cohésion manque absolument, parce qu'elle doit avoir pour base les affinités secrètes d'un goût indigène, d'un caractère national. Ce qui distingue nos artistes modernes de leurs compétiteurs étrangers, comme aux XVIIe et

XVIII[e] siècles, c'est leur habile manière de concevoir, d'arranger un motif, l'adresse de leur mise en scène. Point de gaucherie, point de lourdeur : ils savent fouiller, exploiter un sujet, en faire ressortir le côté le plus frappant, y glisser de fines et spirituelles intentions. Dans les tableaux d'histoire comme dans le paysage, dans les scènes familières comme dans les données fantastiques, dans les marines comme dans les natures mortes, ils trouvent moyen de nous intéresser par de vives conceptions ou d'heureux agencements. Un Hollandais reproduit avec calme, avec simplicité, un intérieur de famille, un épisode domestique; un Français y mêlera toujours quelque secrète pensée, une grâce, un charme, une espièglerie, un trait comique, une pointe d'attendrissement ou de volupté, une séduction étrangère à la facture, au mérite du travail pittoresque. Nous le répétons, c'est là le caractère fondamental de l'école française, le seul qui lui donne de l'unité, de la perpétuité. On retrouve cette délicatesse, cette élégance, cette ingéniosité du peuple des Gaules dans ses étoffes, dans sa bijouterie, dans ses ameublements, dans sa cuisine même et dans sa pâtisserie; on la retrouve dans ses livres et dans sa conversation : l'esprit français, art subtil de jouer avec les mots, les idées, les passions des hommes, n'est qu'une application de cette faculté essentielle et primitive aux formes du langage et de la pensée. Grâce à elle, tout prend un intérêt comique ou dramatique.

Ce qu'on chercherait en vain dans l'école française de peinture, c'est la force et le tempérament. Elle est vive, coquette, gracieuse et faible, comme les jeunes

filles au teint pâle, aux formes délicates, au maintien élégant, qui cheminent d'un pied léger sur les trottoirs de Paris. Elles inspirent l'amour et semblent trop frêles pour la maternité. La peinture flamande, en comparaison, est une belle villageoise, aux flancs robustes, au teint vermeil, au sang généreux, qui ne redoute aucun travail et peut donner le jour à une nombreuse postérité. Si quelques francs coloristes ont tenu la palette à notre époque, Géricault, Delacroix, Diaz, Huet, Decamps, ces vigoureuses natures sont en réalité des exceptions. Les théories nouvelles ont d'ailleurs contribué à les former : ils ont cherché systématiquement l'énergie, l'abondance, la flexibilité, la richesse de pinceau qu'ils ont obtenues. Quand on passe, au Louvre, des salles où rayonnent les toiles flamandes, hollandaises, espagnoles et italiennes, dans les salles coquettement ornées des œuvres françaises, on dirait que le soleil vient de se voiler, qu'une grise atmosphère de novembre laisse péniblement filtrer sur les tableaux une froide et avare lumière. La race ingénieuse des Gaules ne possède aucunement, à l'état de don naturel, les vraies qualités pittoresques.

Quelle influence devaient subir les peintres flamands, lorsque la gloire et la prospérité de la France les attirèrent dans le cercle magnétique de l'esprit français? La question est maintenant facile à résoudre. Ils devaient perdre une partie de leurs qualités originelles, modérer leur fougue, leur jovialité populaire, affadir leur couleur, amaigrir leur dessin, tempérer leur lumière et atténuer leur clair-obscur ; en échange, ils pouvaient acquérir plus d'habileté dans la composition, de la finesse, de la grâce, un plus juste sentiment

des convenances, une adresse supérieure de mise en scène. Etait-ce là de suffisantes compensations? Nul amateur ne le croira. Les ressources moyennes du talent, la sobriété, l'adresse, la bienséance, l'esprit, la délicatesse même du goût ne contre-balancent point les qualités fortes, l'élan passionné, qui fondent les grandes écoles, ouvrent à l'imagination des perspectives inattendues et dominent de haut la sphère où glisse la médiocrité. L'histoire des émigrés flamands prouve que l'échange leur fut désavantageux.

Nous avons déjà vu Jacques Fouquières, si bien accueilli sur les bords de la Seine, y perdre la belle couleur de son pays, tomber dans les teintes froides et le vert cru des palettes indigentes. Son élève, Philippe Champaigne, éprouva en France la même déconvenue. Parti de Bruxelles, sa ville natale, en 1621, à l'âge de dix-neuf ans, lorsque Rubens et son école illuminaient de leurs toiles resplendissantes les églises, les couvents et les palais, il adopta loin de sa patrie une gamme bien différente. Tout le monde connaît sa manière de travailler, ses lignes timides, ses froides compositions, sa langueur ascétique et son pâle coloris. L'haleine glacée de Port-Royal a soufflé sur le peintre janséniste. Vous avez vu la toile où apparaissent, comme deux spectres, la mère Arnauld et la livide Catherine de Sainte-Suzanne, fille de l'auteur. Le catalogue prétend que cette double évocation est le chef-d'œuvre du maître. Pourquoi? parce qu'elle vous glace jusqu'à la moelle des os? Ces deux femmes n'ont pas de sang dans les veines, leur peau blafarde entoure leur chair comme un linceul. L'artiste avait pourtant un fond de nature flamande,

des qualités solides et vraies, une couleur forte et juste, qui perçaient ou se montraient ouvertement dès qu'il était abandonné à lui-même, qu'il n'étouffait pas ses instincts pour appliquer des règles conventionnelles. La *Vie de S. Benoît*, en dix tableaux, qui ornait l'appartement réservé d'Anne d'Autriche, au monastère du Val-de-Grâce, et qui, après mainte aventure mystérieuse, est parvenue au musée de Bruxelles, réunit l'attrait spécial du genre mystique et la belle exécution des maîtres flamands. Elle possède tous les mérites depuis longtemps signalés dans la *Vie de S. Bruno*, par Lesueur. On y trouve le même genre de composition simple et sans recherche, le même calme, la même piété douce, la même onction, la même sobriété de moyens. Là aussi, on dirait que le peintre est parvenu à exprimer le silence, le recueillement de la vie monastique. Mais le coloris du peintre bruxellois est plus chaud, plus fin, plus gras, plus riche et plus moelleux ; les arrière-plans sont mieux inventés, les paysages mieux traités. Les vues agrestes constatent, pour ainsi dire, que l'auteur avait reçu les leçons de Jacques Fouquières. Çà et là, quelque belle tête, pleine d'une piété ardente, se détache de l'ensemble et dépasse l'expression générale, fait saillie, en quelque sorte, sur le fond calme de la légende.

Le portrait de Champaigne, exécuté en double par lui-même et daté de 1668 (1), a une coloration chaude et forte, qui annonce un frère de Rubens et de Jordaens. C'est d'ailleurs une belle et vigoureuse tête

(1) Une de ces toiles se trouve à Bruxelles, la seconde au Louvre.

flamande, aux traits mâles, aux chairs abondantes et comme dorées par le soleil, aux longs cheveux gris tombant sur les épaules. L'artiste avait soixante-six ans, lorsqu'il peignit cette toile : on lui en donnerait quarante. Les chairs ont encore un ton juvénile, pas une ride ne sillonne le visage : on dirait que le temps n'a point osé l'effleurer. Le portrait a pour fond la lisière du bois de la Cambre, et on aperçoit dans le lointain la merveilleuse flèche qui couronne l'hôtel de ville de Bruxelles. Comme pâte, maniement du pinceau, viguèur d'exécution, beauté de couleur, précision du détail, relief, harmonie de l'ensemble, Champaigne n'a rien fait de mieux que ce tableau, qui a une physionomie tout indigène.

Un ample morceau, étalé à Bruxelles, permet de comparer sa manière flamande et sa manière française. Combien ce parallèle tourne à l'avantage de la première! Il y a de grandes qualités assurément dans la *Présentation au Temple*, mais le calcul, la volonté y règnent aux dépens de la verve et de l'inspiration. C'est une œuvre méthodique, recommandable, juste d'expression, douce, fade et monotone. Les types sont choisis avec soin, variés avec intelligence : on ne peut voir sans plaisir le petit Dieu, joli enfant à lá mine très-naturelle. Toute la toile est dans les tons clairs, argentins, que semblent préférer les artistes français et dont on a voulu faire le signe distinctif de leur école. Plus la moindre trace des belles teintes flamandes. On regarde, on approuve, et l'on pense que les règles, que la discipline militaire appliquée à la peinture, sont bien ennuyeuses. Un grand nombre de tableaux du maître, conservés au

Louvre et ailleurs, inspirent les mêmes réflexions.

Né à Bruxelles en 1602, Philippe Champaigne mourut à Paris, le 12 août 1674, et fut inhumé dans l'église Saint-Gervais. Il a signé tantôt avec un *de*, tantôt sans la particule, preuve qu'elle ne lui appartenait pas, car un homme qui la possède légitimement, ne l'oublie et ne l'abandonne jamais. On croit en Espagne que Pedro Campana, venu au monde dans la même ville, en 1503, était un de ses aïeux : les archives de Bruxelles réfutent cette opinion. Avant de donner à son nom une forme méridionale, l'artiste émigré ne s'appelait pas Champaigne, mais Pierre de Kempeneer, c'est-à-dire Pierre le Campinois, sa famille étant originaire de la Campine (*de*, en flamand, veut dire *le*). Une décision du conseil échevinal de Bruxelles prouve qu'il habitait la ville en 1563, après son retour d'Espagne; il serait mort au même endroit, suivant l'opinion commune, en l'année 1580.

Outre l'action de l'école française, Champaigne subit l'influence de Port-Royal. Qui peut savoir quelle brume, quelle neige ont soufflé sur ses tableaux les doctrines glacées du jansénisme?

Abstraction faite des sentiments religieux, la destinée de François van der Meulen fut presque semblable. Colbert lui offrit un logement aux Gobelins et deux mille livres de pension, s'il voulait venir habiter Paris; le Flamand accepta. Louis XIV ayant fait la guerre à l'Espagne et à la Hollande, il le suivit dans les Pays-Bas. Les vues panoramiques, dont Pierre Snayers lui avait inspiré le goût et donné l'habitude, étaient justement ce qu'il faillait pour reproduire les siéges, les batailles, les mouvements stratégiques, les

incidents principaux d'une lutte guerrière. Le pinceau à la main, Van der Meulen raconta l'expédition en fidèle historiographe. Le peintre habile constatait flegmatiquement les malheurs de sa patrie, déjà opprimée par les Espagnols. Lebrun le protégea aussi longtemps qu'il vécut, et lui donna même une de ses nièces en mariage. On dit qu'elle précipita sa fin. Il avait vu le jour à Bruxelles dans l'année 1634 : il mourut à Paris, le 15 octobre 1690.

Ses meilleurs ouvrages ne sont pas les peintures officielles, les grands tableaux décoratifs, où il a étalé de vastes espaces, des plaines, des collines, des rivières aux larges bassins, des villes et des corps d'armées. Ces travaux de commande ont gêné, amoindri son talent, et la plupart n'ont aucun charme. C'est de la topographie, de la stratégie; on y cherche en curieux des indices historiques; beaucoup ne relèvent pas de l'art proprement dit, et l'imagination n'y trouve point son compte. La dédaigneuse et capricieuse faculté veut être servie comme une reine jalouse. Les toiles militaires de Van der Meulen ont la plus grande analogie avec les poëmes didactiques, productions hétérogènes, où l'on peut déployer des qualités de forme, incruster les pierreries du style, mais qui pèchent toujours par le manque d'intérêt, de suite et de vivacité, sauf en de rares endroits. Le même vice émousse les tableaux de Van der Meulen : quelques groupes de ses premiers plans intéressent d'une manière absolue; le reste ne plaît que par certains mérites de facture et par l'attrait des souvenirs historiques.

Quelquefois seulement le site a une frappante

beauté, qui donne au tableau le charme d'un grand paysage. Tels sont les deux morceaux du Louvre, sur lesquels Van der Meulen a figuré la *Prise de Dinant* et la *Prise de Luxembourg*. La contrée montagneuse, où sont encaissées les deux villes, forme par elle-même un brillant spectacle, et le peintre flamand l'a si bien reproduite que les deux fonds passent pour être dus à Corneille Huysmans. Certains motifs, que j'ai exposés plus haut (1), me portent à les croire de Van der Meulen lui-même. S'étant trouvé en rapport avec le grand paysagiste, pendant l'année 1675, il se sera promptement assimilé la manière de son compatriote. Une grande côte illuminée de tons d'or par le soleil, dans la *Prise de Dinant*, produit un effet superbe (2).

Ces images à grand spectacle, où dominent des préoccupations historiques, n'ont pas la même tournure et le même charme que les compositions restreintes de Van der Meulen, où il a groupé seulement quelques personnages dans un site rustique, sous un pan d'azur. Telle est une promenade de la reine de France, qui orne la galerie de Cassel. Six beaux chevaux tirent l'opulent carrosse à travers un paysage d'une élégance admirable, où leur pelage chamarré produit le meilleur effet. Cette vue champêtre, si douce à l'œil, fait ressortir la voiture, les personnages et les magnifiques quadrupèdes. Sur la droite, par un

(1) Pages 148 et 149 de ce volume.

(2) La galerie de Schleissheim contient une répétition fort belle de cette grande page, répétition mieux conservée que le tableau du Louvre. A moins que les deux toiles ne représentent des moments différents de l'attaque, chose à vérifier.

chemin tournant, arrive un autre carrosse, derrière lequel se profile un village. La campagne, à gauche, se perd dans un lointain vaporeux. Les arbres séduisent de leur belle prestance, de leurs feuillages vrais et bien diversifiés. La touche a une délicatesse, une légèreté des plus remarquables; une moelleuse lumière enveloppe toutes les formes, déjà veloutées par l'harmonie de la couleur. On soupire en voyant cette toile délicieuse, et l'on regrette que l'auteur ait employé son talent à des parades militaires (1). La donnée ne signifie rien, mais quelle poésie dans l'interprétation !

Les mêmes qualités de pinceau recommandent deux toiles qui ornent, à Bruxelles, la galerie toute nationale du comte Dubus de Ghisignies. L'une et l'autre ont pour sujet un combat de cavalerie, mais le plus gracieux paysage environne chacune des luttes meurtrières. Le premier engagement a lieu près d'une cabane entourée de feuillages, qui rappelle les chaumines de David Teniers : un ciel bleu, que brodent des nues accidentées, couronne paisiblement la scène; la mêlée n'en est pas moins furieuse, et la violence des passions guerrières produit toutes sortes d'incidents tragiques, où les montures fixent l'attention comme les cavaliers, l'auteur ayant montré là sa connaissance approfondie des chevaux et son habileté à les peindre. La couleur est vive, brillante et même gaie, par l'effet des pelages et des costumes divers. On ne saurait voir un plus joli tableau ni une œuvre plus flamande.

L'autre escarmouche anime aussi un lieu pastoral,

(1) N° 561. H. 70 centimètres environ; L. 1 mètre.

se déchaîne près d'un massif de saules. Le fond étant pâle, le morceau a, dans son ensemble, un aspect moins brillant que la toile précédente; mais la seconde bataille vaut la première, et les quadrupèdes sont d'une rare beauté. Quelques épisodes dramatiques, rendus avec beaucoup de talent et de justesse, émeuvent le spectateur, celui d'un homme frappé à mort, par exemple, qui, dans les spasmes de l'agonie, tombe sur le dos de sa monture avant de glisser à terre.

Comme un peintre vraiment doué, abordant sans crainte tous les sujets, Van der Meulen a traité à l'occasion des scènes de genre. On en voit une dans la galerie Lichtenstein, à Vienne, qui représente un théâtre en plein air, sur une grande place entourée de maisons; la scène où gesticulent les acteurs occupe le fond du quadrilatère, et de nombreux spectateurs fourmillent aux premiers plans. « L'œuvre est habilement conçue, dit Betty Paoli, les personnages sont groupés avec beaucoup de talent pittoresque, et la plupart des figures spirituellement dessinées; elles ont des types, des caractères spéciaux, des mines et des attitudes où perce l'enjouement de l'auteur. La coloration déploie à la vue toutes sortes de mérites. »

Plusieurs collections doivent renfermer des paysages de Van der Meulen. Il en avait exécuté pour Louis XIV, qui étaient sans doute des œuvres d'élite et que le prince a fait graver. Une de ces estampes, signée par Antoine-François Bauduin, retrace une vallée charmante, un site de l'aspect le plus original. A droite, de grandes collines rocheuses dressent leur sommets

et leurs terrasses ; à gauche, des arbres majestueux, qui couvrent les premières pentes du versant parallèle, font équilibre aux éminences placées en face. Des voyageurs à cheval, des muletiers avec leurs bêtes suivent les chemins tracés près de la haute futaie ; dans le bas du vallon, une petite ville aiguise ses toitures et ses clochers ; puis on découvre un large fleuve ou un bras de mer, qui baigne le pied des hauteurs anguleuses. Ce poétique lointain fait rêver.

François van der Meulen paraît avoir été dépourvu à la fois de sentiment patriotique et de sentiment politique. L'invasion de son pays natal par Louis XIV ne semble pas lui avoir causé la moindre émotion. Il a reproduit tranquillement les batailles, le siége et l'incendie des villes, comme si la Belgique ne l'intéressait en aucune manière. Il ne voyait que son maître et n'avait de sympathie que pour ses protecteurs. On dirait même que son insouciance remontait jusqu'au passé. Un tableau de sa main, dans la galerie de Cassel, représente (qui le croirait ?) l'*Entrée du duc d'Albe à Bruxelles* (n° 560). Par suite de quelle fantaisie lugubre a-t-il traité un pareil motif ? C'est une œuvre importante, où figurent de nombreux personnages. Il semble, en vérité, que tout ce qui constatait l'asservissement et les malheurs de sa patrie avait pour lui une sorte d'attrait. Il était du nombre des hommes qui s'habituent facilement au joug et ne protestent pas contre les rigueurs du sort. Etait-ce une patrie d'ailleurs que ce champ funèbre, où veillait la cruauté espagnole, où toute vie s'éteignait ?

CHAPITRE II

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

Nicasius Bernaert et son élève François Desportes.— Magnifique tableau du maître. — Pierre van Boucle. — Il est employé aux Gobelins. — Ses mœurs débauchées, sa misère. — Inégalité de ses œuvres. — J.-B. Monnoyer, peintre de fleurs, né à Lille. — Son succès à Paris. — Louis XIV lui fait de nombreuses commandes. — Il est reçu à l'Académie des beaux-arts. — Toile de sa main que possède le musée de Montpellier. — Mathieu et Nicolas van Plattenberg. — Biographies du père et du fils. — Rôle considérable que le dernier joue en France. — Philippe et Nicolas Vleughels. — Supériorité du fils. — Ses œuvres licencieuses. — Le roi le nomme directeur de l'École française à Rome, puis chevalier de Saint-Michel. — Destruction de ses tableaux, gravures qui les retracent. — François Millet, imitateur du Poussin. — Abraham Genoels, son ami, collaborateur de Lebrun.

Parmi les artistes qu'éblouit et captiva la fortune de la France, nous avons déjà eu occasion de citer

Pierre van Mol (1), Juste van Egmont, Louïs Finsonius, Jacques Fouquières, Plattenberg, Nicasius Bernaert. La recommandation principale de ce dernier, abstraction faite de ses œuvres, maintenant si rares et si peu connues, c'est d'avoir eu pour disciple François Desportes. Né à Champigneul, dans le diocèse de Reims, le 24 février 1661, le jeune François avait été envoyé à Paris, chez un de ses oncles, comme il était âgé de douze ans. Tombé malade, la copie d'une mauvaise gravure, qu'il avait exécutée pendant sa convalescence, inspira le projet de le mettre chez Nicasius. Mais l'élève de Snyders était alors très-vieux. « Sans inventer ni dessiner d'un aussi grand goût que son maître, dit le fils de François Desportes, il avait fait paraître du génie dans ses compositions, de la correction dans son dessin, de la vie et du mouvement

(1) Le musée de Rouen possède de lui deux œuvres importantes. L'une, qui figure la *Continence de Scipion*, offre la signature : *P. v. Mol.* C'est une toile dans le genre des petites pages de Rubens; mais on y cherche vainement la touche moelleuse, les transitions délicates, les ombres diaphanes du grand maître. La scène est bien composée : le vainqueur, assis sur une estrade, montre la jeune captive à son fiancé, pour indiquer qu'il la remet en son pouvoir; le jeune homme, tenant la main de la belle, tombe à genoux et remercie le capitaine romain; leurs parents, placés derrière eux, sont pénétrés de reconnaissance. La facture est un peu rude, mais forte et hardie; la couleur a les mérites de l'école anversoise. Un ciel nuageux, vivement traité, couronne la scène. L'autre tableau témoigne d'un grand talent. Cette belle tête de vieillard, un peu inclinée, est peinte d'une touche magistrale, avec une science et une liberté de pinceau qui étonnent. Une chevelure blanche, que l'âge n'a point trop éclaircie, et une barbe épaisse encadrent le visage. Rubens n'a pas fait mieux.

dans les animaux qu'il peignait avec art; sa touche avait été moelleuse et facile, et son pinceau léger: mais au temps dont je parle, il n'était plus que l'ombre de ce qu'il avait été autrefois. Devenu vieux et infirme, il avait presque totalement oublié l'art de peindre et n'avait conservé que la science de boire, dans laquelle il excellait encore. »

Ce fut au milieu de cette décadence, et de la misère qui en était la suite, que François Desportes devint son élève. Le débutant serait mort de faim chez un tel maître, et n'eût rien appris, sans le courage avec lequel il se mit à copier des estampes de Pierre Teste. « Livré à lui-même, et travaillant souvent seul du matin au soir, il dessinait exactement les nombreuses figures dont elles sont composées et jusqu'au paysage, sans en rien omettre, effaçait et recommençait tant, qu'il parvenait, à force de patience, à rendre le tout dans la plus grande justesse. Du reste, il ne pouvait attendre de personne ni bonnes instructions, ni corrections utiles. M. Nicasius, qui déclinait de jour en jour, n'en était plus capable. Il mourut au bout de quatre années (le 16 septembre 1678), et son élève n'a point eu depuis d'autre maître que la nature, avec les bons conseils qu'il demandait (1). »

Le musée de Rouen possède un tableau qui donne une haute idée de Nicasius Bernaert, à l'époque où la débauche n'avait pas flétri son imagination et engourdi sa main. Un tas d'oiseaux morts, cailles, perdrix, bécasses, canards sauvages, occupe le milieu de la

(1) *Notice sur François Desportes*, par Claude-François, son fils.

toile. Un chat venait de saisir une bartavelle et s'apprêtait à la manger, quand un chien, au poil jaspé de blanc et de brun sombre, s'est jeté sur lui et l'a mordu au cou. Le chat se retourne, la gueule ouverte. La haine et la fureur des deux animaux sont exprimées avec une grande verve ; c'est un combat singulier, c'est une lutte ardente. La base d'un monument, à gauche, un paysage à droite, composent le fond. La couleur est chaude et moelleuse ; les nuances sont délicates, les transitions habilement ménagées. Il y a des tons sombres magnifiques. Snyders perdrait à la comparaison ; jamais son pinceau n'a flatté les yeux d'une si suave harmonie (1).

Pierre van Boucle, peintre obscur employé aux Gobelins, mort à l'hôtel-Dieu de Paris en 1673, avait été entraîné par le même ascendant que Nicasius Bernaert. Félibien le déclare élève de Snyders, mais je n'ai pas trouvé son inscription sur les registres d'Anvers. Son nom flamand devait être Boeckel (2). On avait en France une haute opinion de son talent, et *il gagnait tout ce qu'il voulait*. Ses mœurs désordonnées le précipitèrent dans l'indigence ; il ne sut pas se ménager un pécule et un abri pour ses vieux jours.

Les collections publiques de sa pâtrie adoptive offrent çà et là des œuvres de sa main, qui sont très-inégales. Le musée de Dijon renferme une des meilleures, où l'on voit des chiens se disputant une fres-

(1) Voyez, p. 74 et ss. de ce volume, d'autres renseignements sur la biographie et les œuvres de Nicasius Bernaert.

(2) Il y avait sur les bords de l'Escaut une famille de ce nom : Charles van Boeckel, graveur, fut reçu franc-maître en 1603.

sure de veau. La lutte n'a pas commencé, mais elle se prépare; la colère gronde et menace. Les trois rivaux sont un épagneul, un dogue et une levrette. L'épagneul couvre le butin de son corps, prêt à le défendre avec acharnement. Il ne s'est point accroupi sur sa proie, mais se tient raide, les jambes étendues, en montrant ses crocs. Une expression belliqueuse très-bien rendue dramatise ces trois compétiteurs; la haine brille dans leurs yeux vivants et agressifs. Le dogue, avec son caractère de basse avidité, produit l'effet d'un traître de mélodrame. La peinture est large, d'une bonne couleur, mais sans qualités extraordinaires, et la chambre où les animaux préludent au combat manque de perspective. La toile porte la signature de l'artiste et une date : *P. V. B. fecit, anno* 164... le dernier chiffre est illisible.

Van Boucle, étant mort à l'hôpital, a dû éprouver bien des tribulations avant d'échouer sur cette grève funeste, ébaucher dans ses jours d'infortune bien des images secondaires. On en voit deux au musée de Marseille. L'une montre des hérons et des canards, qui troublent l'eau de leurs ébats ou se jouent auprès, non loin d'une cabane, au milieu d'un paysage accidenté. Œuvre médiocre, d'une couleur assez belle, mais d'une facture trop rude et trop expéditive, dans un genre qui demande du fini. Le malheur a passé par là. Il s'en faut que la perspective soit bien faite; les animaux se collent sur les terrains, au lieu de s'en détacher, les objets ne fuient point dans l'espace. L'autre morceau provoque les mêmes jugements. Des coqs, dindons et pigeons s'y groupent près d'une chaumière. La couleur est agréable, l'agencement

assez habile ; mais la rudesse de la touche, le manque d'air et de perspective choquent le regard, indisposent le connaisseur.

On classe d'habitude Jean-Baptiste Monnoyer dans l'école française; l'histoire ne peut oublier qu'il a vu le jour à Lille, quand Lille faisait encore partie de la Belgique, sous la domination espagnole. L'ancienne capitale des ducs de Bourgogne a conservé un aspect flamand, qui étonne le voyageur; pendant qu'on examine ses rues tortueuses, bordées de maisons antiques, aux vitrages multipliés, on évoque malgré soi l'image de Philippe le Bon. Elle devait offrir plus nettement ce caractère, il y a deux siècles et demi, lorsque Jean-Baptiste y vint au monde. Il était donc Flamand de race. Il fut baptisé dans l'église Saint-Maurice le 19 juillet 1634, et apprit la peinture chez un maître de sa ville natale. Quand il fut en âge de travailler seul, les Pays-Bas espagnols, déjà si pauvres, étaient ravagés par la guerre entre la France et le roi catholique. Le 20 août 1648, Condé battait à Lens les troupes castillanes; Turenne, le 4 juin 1658, remportait une victoire complète près des Dunes. Ce grand succès mit presque toute la Belgique à sa merci ; Dunkerque, Gravelines, Audenarde, Menin et Ypres tombèrent en son pouvoir, et l'arrogance habituelle des vainqueurs pesa lourdement sur les populations. Que pouvait faire à Lille, en de pareilles circonstances, un peintre de fleurs? Il devait chercher un abri pour son talent paisible et transporter ailleurs son pinceau bucolique. Monnoyer se réfugia chez le peuple victorieux, pensant avec raison qu'il ne serait mieux protégé nulle part.

Il arriva donc à Paris fort jeune, espérant y trouver la fortune et le repos. Son attente ne fut pas déçue. La France ne possédait alors aucun peintre de fleurs, qui pût décorer de fraîches merveilles les salons et les boudoirs. Il fut accueilli avec empressement. On admirait la vérité de ses tableaux, où il exécutait presque toujours d'après nature les filles du printemps et les fruits de l'automne. « On croit voir, dit un critique allemand, la rosée sur ses pétales, le duvet sur ses fruits. »

Dès l'âge de vingt-neuf ans, il fut reçu membre de l'Académie, à titre provisoire; une toile où il avait représenté, non-seulement les productions de la nature qui lui servaient habituellement de modèles, mais un sphinx, deux vases, une horloge, un tapis et un globe, le fit agréer d'une manière définitive le 3 octobre 1665. Malheureusement les statuts de la docte compagnie n'avaient pas prévu qu'un artiste occupé de si humbles motifs pût jamais entrer dans ses rangs: il n'y avait pas de place de professeur pour enseigner le genre qu'il traitait. On lui donna en dédommagement, le 1er juillet 1679, le grade de conseiller. Louis XIV lui demanda un grand nombre de toiles pour décorer ses châteaux, et la noblesse imita l'exemple du prince. Une faveur si haute influença les étrangers. Lord Montaigu appela en Angleterre le peintre bucolique, en même temps que Charles de Lafosse et Rousseau, tous deux admirateurs des maîtres flamands. Ces trois choix sont remarquables. Charles Lafosse, dont la renommée a été grande à son époque et même depuis sa mort, suivait de très-loin ses modèles, et unissait d'une manière

assez bizarre l'enthousiasme pour Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, à une étude constante du Poussin. Jacques Rousseau, paysagiste français, né à Paris en 1626 ou 1630, avait appris son art au delà des Alpes, dans l'atelier d'Herman Swanevelt, et avait épousé la sœur de son maître. Il peignait d'habitude les vieux monuments de Rome et les graves campagnes des environs. En Italie, comme en France, son occupation principale fut de décorer les palais. Comme il était protestant, la révocation de l'*Édit de Nantes* et les persécutions religieuses, qui en furent la suite, le contraignirent d'abandonner sa patrie; s'étant d'abord fixé en Hollande, il fut appelé en Angleterre, comme nous venons de le dire, et mourut à Londres en 1694. Jean-Baptiste Monnoyer y termina également ses jours, le 16 février 1699. Il n'avait pas travaillé seulement avec Charles de Lafosse et Rousseau; Gottfried Kneller l'employa souvent à exécuter des fleurs dans ses tableaux.

Pour plaire au goût fastueux de Louis XIV, Monnoyer arborait fréquemment sur des vases d'or ses gracieux trophées; pompe inopportune, qui s'alliait mal avec l'opulence naïve des productions champêtres. Mais comme Jean-Baptiste avait le tact des Flamands, comme il sentait que le dur et monotone éclat du métal nuirait à l'harmonie de ses pages, il l'amortissait au point de le faire ressembler à de la terre vernie; ses bouquets, de la sorte, n'étaient point éclipsés par une splendeur vulgaire et fastidieuse. Ou bien est-ce le temps, qui, de sa main jalouse, a terni la brillante surface? Il a été alors plus ingénieux que l'artiste. C'est avec la manière de Daniel Seghers que

sa facture a le plus d'analogie. Comme le peintre d'Anvers, Monnoyer montrait une grande décision de pinceau, exécutait ses pétales à l'aide de teintes plates, rehaussait son coloris d'une séduisante fraîcheur. Plus on étudie ses procédés, plus on voit qu'ils sont les mêmes. La touche, cependant, a en général moins de vigueur et de finesse, la coloration moins de vivacité. Il aime, comme son guide, les fonds sombres, presque noirs; mais il ménage moins habilement les transitions entre cet arrière-plan nocturne et les teintes lumineuses, éclatantes, de ses groupes printanniers. Quelques-unes de ses toiles révèlent aussi l'étude de Guillaume van Aalst, qu'il n'égale pas non plus.

Les tableaux de Monnoyer, qui appartiennent au Louvre, étant invisibles depuis longtemps, je signalerai, en leur absence, trois œuvres exceptionnelles du musée de Montpellier. L'une représente des fruits posés sur une table de marbre, que couvre en partie un tapis rouge, doublé d'une étoffe de soie, couleur tourterelle. Des pêches et des raisins, des fragments de branches et des bouquets de feuilles tiennent compagnie à un vase en or, qui, avec son couvercle, semble un pot à tabac. Faut-il en croire nos yeux? Un pot à tabac, sous Louis XIV, devant qui personne n'eût osé fumer! quelle inconvenance! Mais je me trompe sans doute, ce vase superbe n'a dû contenir que des parfums. Les objets se détachent sur un fond brunâtre, un peu vert. La toile, dans son ensemble, a une vivacité, un éclat et une harmonie de couleurs, qui dénotent une palette flamande. Les deux autres morceaux délivrent nos regards du luxe monarchique;

des bouquets de fleurs y plongent leurs racines dans de simples vases en terre. La peinture est grasse, la couleur forte et originale. Les lumières se détachent vivement sur un fond sombre; mais les parties obscures envahissent le champ du tableau et dominent les parties claires. Cette proportion habilement ménagée ne laisse point d'avoir son charme. L'imagination aime le caprice.

L'ascendant de la France domina encore, attira hors de la Belgique un élève de Cornille Schut, nommé Philippe Vleughels (1). « Sa mère, qui s'appelait Catherine Gérard, était alliée d'assez près à Rubens », dit son fils Nicolas. Nous avons rapporté plus haut la curieuse histoire de son arrivée en France (2). Malgré le succès qu'il obtint de son vivant, malgré les nombreux travaux dont il fut chargé, on ne connaît pas un seul tableau peint par lui. Or, l'abbé Brisard, conseiller au parlement, et Mme de Brienne lui en avaient demandé beaucoup; le monastère des Carmélites, à Saint-Denis, possédait quarante toiles de sa main (3). Plusieurs églises de Paris, les Feuillantines, Saint-Jacques du Haut-Pas, les Célestins, Notre-Dame de Liesse en contenaient d'autres. Tout a disparu.

Philippe Vleughels était demeuré très-lié avec Pierre van Mol, qui l'avait accueilli obligeamment, lors de son arrivée en France; le maître expérimenté venait le voir tous les matins, l'assistait de ses conseils, lui rendait service à l'occasion. Aussi, quand le

(1) Prononcez *Fleuguelss.*

(2) Pages 75 et 76 de ce volume.

(3) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres l'Académie royale,* t. Ier, p. 358.

vieux peintre tomba malade, le jeune coloriste ne voulut-il point quitter son appartement; ce fut entre ses bras que Pierre van Mol rendit le dernier soupir.

Tout près de la maison qu'il habitait, rue du Vieux Colombier, demeurait un autre artiste flamand, Mathieu van Plattenberg, qui avait un fils et deux filles. Une des jeunes personnes intéressa vivement Philippe Vleughels : il la courtisa, la demanda en mariage et l'obtint. Des économies qu'il avait faites, il acheta une petite maison, rue des Saints-Pères, où il exerça tranquillement sa profession. Il mourut en 1694. L'Académie des beaux-arts lui avait ouvert ses portes en 1663.

Son mérite ne paraît pas avoir été de nature à éblouir, car son fils lui-même n'ose lui donner que des éloges très-modestes : « Il y a de la couleur dans ses ouvrages, dit-il, une grande union, un beau pinceau; mais comme il n'avoit pas grande étude, qu'il vouloit gagner de l'argent et qu'il en avoit l'occasion, il en avoit profité, sans songer qu'il abandonnoit ce qui devoit le soutenir. Il fit quantité de portraits, qui sont ressemblants, bien entendus et bien colorés, mais peu étudiés, ce qui le fit dégénérer en manière, qui, sur la fin de sa vie, le réduisit à peu de chose. Il aimait le repos, et ne s'était jamais donné trop de peine. » Tout ce paragraphe veut dire qu'il peignait d'instinct et n'avait pas su féconder par le travail ses ressources naturelles. En 1673, il avait envoyé à l'exposition du Palais-Royal un tableau qui figurait le *Buisson ardent*.

Un passage de sa biographie par Nicolas Vleughels prouve combien ces Flamands se naturalisaient peu,

combien ils gardaient leur physionomie étrangère. « C'était un honnête homme qui ne manquait pas d'esprit, mais qui avait peine à le faire paraître; car, quoiqu'il eût été longtemps à Paris et qu'il parvînt à un âge fort avancé, il n'avait jamais bien appris le français, mais il se piquait de savoir et de parler correctement son flamand. Après la mort de sa femme, avec qui il avait toujours bien vécu et qui était une sainte femme, il quitta sa maison et la peinture et se retira chez sa fille, dans la maison de laquelle il mourut peu d'années après, ayant environ quatre-vingts ans, regretté de tous les honnêtes gens. Mon père était grand, beau et bien fait; il était bien venu chez les gens de qualité, qui l'honoraient de leurs amitiés; il avait beaucoup de familiarité avec eux; son langage ne déplaisait pas, et il contait en méchant français de petites histoires assez joliment. »

Si Philippe ne put jamais apprendre le français, Nicolas ne put jamais apprendre l'orthographe, qu'il écrivait comme un barbare. Le portrait du père a été peint par Philippe Champaigne et très-habilement gravé par N. de Larmessin. L'ovale qui entoure son buste, drapé dans un manteau, porte cette inscription : PHILIPPUS VLEUGHELS, ANTVERPIENSIS, REGIUS PICTOR. En bas de l'estampe, on lit sur une plinthe : *Nicolaus Vleughels filius, Sancti Michaelis eques, et Academiæ gallicæ in urbe præfectus, parentis optimi effigiem incidi curavit, anno* 1732.

Son beau-père, Mathieu van Plattenberg, et son beau-frère, Nicolas, exigênt de nous quelque attention : ils appartenaient à cette colonie flamande, qui venait s'abriter sous la protection de la France. Ma-

thieu van Plattenberg, né en 1600, dans une rue d'Anvers, s'était familiarisé avec le dessin et la couleur sous les yeux d'André van Artveld, bon peintre de marines, dont Van Dyck a gravé le portrait (1). Il entreprit, jeune encore, le voyage d'Italie, regardé comme obligatoire à cette époque pour terminer une éducation d'artiste. Les Belges dédaignaient leurs fleurs indigènes, et allaient chercher d'autres parfums sur la terre étrangère. Ayant trouvé à Florence son compatriote Jean Asselyn, Mathieu fit un long séjour au bord de l'Arno, retraçant, comme son compagnon, des vues champêtres et des marines. A son retour de la Toscane, il établit sa résidence à Paris, où il traduisit son nom et se fit appeler d'abord Platemontagne, puis Montagne tout court. Vers 1630, il épousa une jeune Française, Catherine Morin, dont le frère, Jean Morin, cultivait aussi l'art du pinceau. Mathieu se distinguait par une juste observation de la nature et par la beauté de sa couleur. Dans la biographie de son père Philippe Vleughels, Nicolas rapporte un fait bien étrange : il assure que Mathieu Montagne ne vivait point de sa palette quand il s'établit en France, mais tenait l'aiguille du brodeur. « Il ne faisait point ce métier-là à son retour à Paris, il était brodeur; mais la broderie vint à être défendue, ce qui le contraignit à reprendre son premier métier, où il réussissait si bien que, dans son genre, il était le premier. »

(1) « Il peignait très-bien les eaux, dit Houbraken, principalement les mers orageuses, les tempêtes où le souffle bruyant d'Éole bouleverse l'onde amère, lance vers les nuages l'écume des flots, à la rencontre des éclairs. » Van Artveld avait épousé Catherine de Vlieger; il mourut en 1651-1652.

Il a gravé à l'eau-forte plusieurs morceaux d'après ses propres dessins. Kramm dit que ces estampes sont originales et très-belles. Nagler en décrit dix-neuf, la plupart figurant des paysages et des ports de mer. Son image peinte par lui-même, dans un ovale, a été burinée par C. Gregori, sur une planche in-folio (*Museum florentinum*).

Son fils, Nicolas van Plattenberg, vint au monde à Paris, vers l'année 1631. Il eut pour maîtres Philippe Champaigne, Jean Morin, son oncle, et Charles Lebrun. Le 24 octobre 1662, il épousa Marie Beaudin, fille de Thomas Beaudin et de Geneviève Devaux, tous les deux de familles bourgeoises. Le 23 avril de l'année suivante, il fut reçu membre de l'Académie; en 1683, il obtint le titre de professeur. Par les travaux nombreux dont le chargeaient le roi, les couvents, les hommes de robe et les amateurs, on semblait vouloir compléter sa naturalisation. En 1666, il exécuta pour la corporation des orfévres le mai destiné à la cathédrale de Paris. Le clergé de Saint-Sulpice, les Bénédictines du Saint-Sacrement, domiciliées dans le faubourg Saint-Germain, l'abbaye de Soissons, les Jésuites d'Orléans, les Dames de la Visitation, à Paris, l'église Saint-Martin des Champs,l'abbaye de Chage, à Meaux, l'église Saint-Médéric et une foule de particuliers lui demandèrent successivement des peintures. Il orna la galerie voûtée, dans le palais des Tuileries, travail qui l'occupa du 16 août 1683 aux premiers jours de février 1684. En 1686, il exécuta pour Louis XIV un tableau de Flore et de Psyché, qui devait servir de modèle à une tapisserie; en 1690, un *Jugement de Salomon*, pour le père Maliscot, jésuite; en 1691, le

portrait de M. Le Vasseur, procureur du roi, à Orléans; en 1672, un *Ecce homo* et un *Christ au jardin des Oliviers,* pour l'abbé Pic. Toutes les classes distinguées employaient donc à l'envi son talent. Quelques-unes de ces images auraient dû nous parvenir : je n'en connais pas une seule.

Nicolas de Platemontagne mourut le jour de Noël 1706, à trois heures un quart du matin, dit une vieille notice, et Marie Beaudin, sa femme, en 1714, le jour de S. André, à une heure et demie après midi. Le peintre défunt avait joué pendant près de cinquante ans un rôle considérable dans l'art français.

Occupons-nous maintenant de Nicolas Vleughels. Il était venu au monde en 1669, eut pour maître Pierre Mignard, pour ami Antoine Watteau. Après avoir essayé des motifs nobles et graves, il descendit aux images galantes, qui étaient alors de mode. En 1765, lorsque Bardon publia son *Traité de Peinture,* on voyait de Vleugels, au Palais-Royal, l'*Amour surpris dans les Champs-Élysées par les femmes malheureuses, dont il éprouve la vengeance;* au Luxembourg, *Salomon s'abandonnant à l'idolâtrie;* dans les salles de l'Institut, *Alexandre faisant peindre Campaspe.* La licence, même la plus vive, ne lui répugnaît pas, comme le prouvent deux tableaux du musée de Valenciennes, *le Lever* et *le Coucher.* La première toile nous montre une femme étendue sur un lit, sans aucun vêtement; elle soulève une chemise qu'elle se prépare à mettre, et, derrière elle, entre les rideaux, sa soubrette tient la robe qui couvrira la chemise. Le second morceau dépasse les bornes de la volupté, arrive jusqu'à l'indécence. On y voit une jeune fille as-

sise au bord d'un lit, une jambe repliée sous elle, non pas toute nue, mais peu s'en faut, car il lui reste seulement la dernière partie de son costume. La friponne est très-jolie; a une oreille charmante et des mains délicates. L'opération qu'elle va exécuter, qui blesserait des yeux pudiques, ne laisse donc pas d'avoir un certain intérêt. Devant elle, une négresse agenouillée, portant un bonnet blanc, une camisole blanche et un jupon rouge, tient un bassin peu profond, où se trouvent de l'eau et une éponge, pour que l'aimable personne fasse sa toilette du soir. La couleur fine et harmonieuse des deux tableaux rappelle surtout Van Dyck. C'est de la peinture coquette, agréable et de bon aloi, qui sent son origine flamande et prouve la mauvaise foi, l'esprit dénigrant et calomnieux de Mariette. Le pamphlétaire sournois juge ainsi Vleughels : « A peine savoit-il dessiner; il ne peignoit guères mieux; il avoit pourtant le secret de faire de petits tableaux qui plaisoient : c'est qu'il ne traitoit que des sujets agréables, et que les figures, ainsi que les compositions, avoient quelque chose de flatteur. Tout le monde n'étoit pas obligé de savoir qu'il les avoit pillées dans les œuvres des grands maîtres qui l'avoient précédé. Il ne faisoit aucune difficulté d'en copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux. On le trouvoit constamment entouré d'estampes où il fourrageoit, et personne ne lui en demandoit aucun compte... » A cette cruelle sentence l'épais d'Argenville annexe un lourd sarcasme : « On peut regarder Vleughels, dit-il, comme le geai de la peinture. »

A moins que ces paroles ne soient un hardi mensonge, elles autorisent à croire que le peintre enjoué,

dans ses tableaux graves et officiels, empruntait sans scrupule des motifs et des dispositions. Mais dans les scènes galantes, comme celles que nous venons de décrire, je ne vois pas trop quels larcins il aurait pu commettre. C'était un genre nouveau, que la paillardise olympienne de Louis XIV avait préparé, que la régence et les voluptueux débuts de Louis XV avaient fait éclore. Un plagiaire n'aurait donc pas trouvé de modèles à exploiter. Vleughels avoue lui-même qu'il avait reçu dans la maison paternelle une éducation insuffisante. « Il avait assez de disposition, mais son père étant vieux, lorsqu'il eut quitté ses classes et qu'il commença à peindre, ne put lui donner toute l'attention qu'il falloit, ce qui fut cause qu'il ne parvint point où il pouvoit peut-être arriver » (1). Le galant dessinateur ne s'en faisait donc point accroire : mais on abuserait de cette modestie en affirmant, d'après Mariette, qu'il ne savait pas peindre.

En 1694, l'année même où il perdit son père, il traita, pour le concours de l'Académie, *Loth et ses filles quittant Sodome*, et remporta le second prix. Le premier seul donnait droit à une pension, mais Vleughels avait hérité de son père quelque fortune : il put s'acheminer vers l'Italie sans aucune aide. Ce fut Rome et Venise qui l'intéressèrent, qui le captivèrent le plus ; il demeura deux ans de l'autre côté des Alpes, où il étudia surtout Paul Véronèse et le Tintoret (2). Il fit un second voyage en Italie, car il adressa de Modène, le 12 novembre 1712, une lettre à la pastelliste

(1) *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. Ier, p. 360.
(2) Dandré Bardon, t. II, p. 163.

Rosalba. Ses études dans les provinces italiennes ne furent pas très-sérieuses, si l'on en croit le perfide Mariette. Sans doute il n'essaya point de gravir les hauts sommets, où trônent les génies supérieurs, comme un groupe olympien; mais il suivit la pente des mœurs et le goût général de la société contemporaine. Elle était passée, la noble et douce époque des Van Eyck, de Fra Angelico et du Pérugin, où une foi sincère emportait l'esprit dans les hautes régions du sentiment et de la pensée, où la grâce morale, l'enthousiasme religieux, l'abnégation chrétienne paraient les personnages d'un charme idéal; elle avait à son tour plongé dans l'abîme, l'époque terrible de Rubens, de Van Thulden et Gaspard de Crayer, où l'effroi, la désolation et l'horreur occupaient l'avant-scène, où le drame, sous toutes les formes, apparaissait avec des yeux hagards, tordant ses mains et accusant le ciel. Un peuple joyeux, gouverné par des princes sensuels et futiles, n'aspirait qu'au luxe, au plaisir et à la volupté. L'Europe entière l'admirait, s'efforçait d'imiter ses délicates recherches et son folâtre abandon. Il est certain qu'à Rome Vleughels s'occupa uniquement de sujets en harmonie avec les mœurs du jour et la littérature contemporaine, avec les œuvres légères de Chaulieu, Grécourt et Voisenon. Il étudia surtout les formes du sexe aimable et tyrannique, les jolis minois, les costumes pimpants, les attitudes qui font rêver. Il peignit, par exemple, une *Femme grecque* en pèlerinage dans la ville éternelle, une *Jeune Romaine* dotée pour être, à son choix, épouse et mère, ou vouée au cloître et inféconde, alternative piquante, où l'on retrouve les préoccupations

habituelles de l'époque; une *Jeune fille de Frascati*, élégamment coiffée de son fazzoletto ; une *Paysanne* du village maritime de Nettuno, une *Femme du peuple*, choisie et copiée dans la ville des Papes. Les figures masculines semblaient n'avoir pour lui aucun intérêt ; les motifs graves, les scènes héroïques le tentaient médiocrement ou ne le séduisaient pas du tout. Mais il serait inique de dédaigner un genre où les modernes ont produit tant de chefs-d'œuvre, qu'ils ont cultivé plus ou moins franchement depuis le XVI[e] siècle, car une foule de toiles qui retracent de pieux sujets ont un caractère provoquant et peu chaste. Ces images réunies formeraient une bible de l'amour et du plaisir. Avec leur talent d'exécution et leur esprit d'initiative, deux qualités différentes qu'ils ont toujours possédées à la fois, les peintres belges avaient trouvé une forme pour la doctrine froide et ascétique de Port-Royal, pour les guerres pompeuses et les fêtes splendides de Louis XIV : ils allaient en trouver une pour la galanterie et la licence, qui devaient affoler tout le XVIII[e] siècle.

Philippe Vleughels épousa, on ne sait à quelle époque, Marie-Thérèse Gosset, belle-sœur du peintre italien Pannini, dont il eut un fils nommé Bernard ; mais ce dut être longtemps après son retour en France. Lorsque Watteau, pour être plus libre, quitta le riche et bienveillant amateur Crozat, il prit un logement en commun avec notre artiste dans la maison de Lebrun, auditeur des comptes et neveu du peintre officiel, rue des Fossés Saint-Victor. Les coloristes français ou étrangers, pendant les XVII[e] et XVIII[e] siècles, paraissent avoir habité constamment la rive gauche : les deux

amis demeurèrent ensemble jusqu'en 1718. Or, quand une femme survient, les hommes se séparent; une autre société commence, plus intime et plus orageuse. Dans la même habitation était domicilié le graveur Jeaurat, qui a pris pour modèles tant de scènes peintes par Vleughels et Watteau.

Le 31 décembre 1716, Nicolas avait obtenu un fauteuil académique. Pour son morceau de réception, il offrit la toile d'*Apelles faisant le portrait de Campaspe*, qui orne maintenant le palais de Compiègne. Il était souple, adroit, de bonne mine, et même un peu charlatan, au dire de Mariette, avantage précieux dans un monde où les apparences valent mieux que les réalités.

Ses peintures, qui égayaient les châteaux et les boudoirs, ayant été presque toutes détruites par la révolution française, ou vendues, gaspillées par les scrupules de la Restauration, il faut examiner les planches gravées d'après ses toiles pour se rendre compte de son talent. Voici d'abord Loth et ses filles, non pas fuyant Sodome embrasée, mais se livrant à la joie au fond d'une caverne. Les yeux du vieillard flottent déjà dans le trouble de l'ivresse. L'une des jouvencelles, qui vient de présenter à son père la coupe où il boit, se tient en chemise devant lui, le sein gauche découvert, au bord d'un roc : un traversin étendu derrière elle est prêt à recevoir sa tête. La sœur, debout, remplit une autre coupe, de peur que le patriarche ne conserve une lueur de raison et ne laisse périr le genre humain. La gravure qui suit a pour titre : *Les Égarements de Salomon*. Le roi déjà vieux, corrompu par une tardive incontinence et fourvoyé

jusqu'à l'idolâtrie, brûle des parfums devant la statue de Junon : il aurait aussi bien pu choisir Vénus. Toutes sortes de friponnes l'entourent, l'agacent et le provoquent, dans les attitudes et les occupations les plus diverses, les unes chantant, une autre jouant de la flûte, d'autres encore apportant des mets pour réconforter la joyeuse troupe. Deux coquettes ont débarrassé le prince voluptueux de son sceptre et de sa couronne. Le motif n'est qu'un prétexte pour offrir au spectateur les ébats secrets d'un harem, une troupe de jeunes femmes en liesse.

L'Évangile n'est pas traité avec plus de respect que l'Ancien Testament. Qu'allez-vous dire de ce Jésus qui apparaît à Ste Madeleine ? Quelle pénitente, bon Dieu ! Quels regards de convoitise elle jette sur le Fils de l'Homme ! Le Messie intimidé paraît garantir sa pudeur, et dire à l'aimable personne : « *Noli me tangere !* Ne me touchez pas ! » Elle semble, en effet, avoir le plus violent désir de le toucher et d'être accolée par lui. Toute sa figure n'est que convoitise. L'entretien du Rédempteur avec la Samaritaine, près du puits séculaire, n'a pas un aspect plus édifiant. La jeune schismatique parle au Nazaréen avec une mine égrillarde et provoquante. On dirait que la solitude l'enhardit. Le vent du désert fouette sa robe sur ses jambes et fait ressortir sa croupe voluptueuse. Le prophète semble étonné : on le serait à moins.

Quelques planches seulement, très-rares, ont un caractère moins licencieux. Les *Pèlerins d'Emmaüs,* par exemple, sont traités d'une manière plus grave, et la composition en est originale. La tristesse vient de descendre sur la campagne avec l'ombre du soir. Les

voyageurs atteignent leur demeure isolée, dont une vieille femme leur ouvre la porte, une de ces portes rustiques divisées en deux compartiments, si bien que le haut se meut comme un volet. Jésus se trouve placé entre ses deux compagnons, qui le forcent amicalement d'accepter un gîte pour la nuit et de franchir le seuil. Le peintre s'est conformé au texte de S. Luc. Douces et poétiques légendes, quel charme dans votre naïveté!

Mais voici que nous passons au libertinage, aux indécents tableaux du Décaméron, aux lestes récits de Lafontaine. Nous apercevons d'abord, sans voile ni réserve aucune, la *Jument du compère Pierre.* La femme à demi-nue, tenant seulement un bout d'étoffe qui cache ses reins et son bas-ventre, est assurément très-jolie. Elle a une mine coquette, spirituelle, distinguée, avenante, et une pose tout à fait gracieuse. On serait tenté vraiment d'essayer avec elle l'opération magique. La belle couleur flamande devait accroître la tentation dans l'original. Le galant curé tâte l'épaule de la villageoise, tandis que le barbon, appuyé à pleine poitrine sur le dos de son âne, regarde sottement les préparatifs. Le morceau est admirablement gravé par Larmessin. Une autre planche nous montre frère Luce en ermite, guettant la sotte mère, qui lui amène son jeune et frais butin. La scène moins vive émoustille moins l'observateur, mais elle est spirituellement composée, spirituellement exécutée.

Le Bât remet l'esprit en pleine paillardise.

Un peintre étoit, qui, jaloux de sa femme,
Allant aux champs, lui peignit un baudet
Sur le nombril, en guise de cachet.

Un sien confrère, amoureux de la dame,
La va trouver, et l'âne efface net,
Dieu sait comment! puis un autre en remet
Au même endroit, ainsi que l'on peut croire.
A celui-ci, par faute de mémoire,
Il mit un bât; l'autre n'en avoit point.

La femme infidèle, toute nue, sauf un reste de chemise, se tient dans une attitude commode, au bord d'un lit, devant un chevalet. Son galant compagnon, un artiste tout jeune, comme vous pensez bien, lui trace sur le ventre l'âne malencontreux qui doit révéler leurs amours. La friponne est très-gentille, très-agaçante; elle étale aux yeux du peintre et du spectateur des formes gracieuses, potelées, qu'on ne regarde point sans une certaine émotion. Les images pieuses n'édifient pas toujours; les scènes grivoises ne manquent jamais leur effet. Quelle morale inspirent les scènes voluptueuses de Nicolas Vleughels!

N'allez pas croire, d'ailleurs, sur la foi de Mariette, qu'elles sont mal dessinées ou même négligemment exécutées. Elles révèlent, au contraire, l'honorable soin d'un homme qui cherche à faire de son mieux, et qui, ayant été doué par la nature, ne manque pas son but. Ces provoquantes nudités, ces formes gracieuses ont du style dans leur genre et attestent le sérieux désir de bien faire. Boucher va venir; les portes de l'Académie s'ouvriront pour le recevoir; mais il aura trouvé le chemin frayé, car au moment où il entrera sous les voûtes de l'Institut, Vleughels sera près de mourir (1). Et il peindra toute sa vie des

(1) Vleughels, né en 1669, mort en 1737; Boucher, né en 1704, mort en 1770; il fut reçu membre de l'Académie en 1735.

sujets analogues avec plus d'entrain, de facilité, de désinvolture, mais avec moins de conscience et d'habileté. Que sont devenus les tableaux de Vleughels, et pourquoi n'en signale-t-on nulle part? Comment se fait-il que ceux de Boucher ornent les galeries publiques, paraissent en assez grand nombre dans les ventes, et que ceux du peintre flamand sont presque introuvables (1)? Sa renommée posthume en a souffert : très-peu de personnes le connaissent maintenant.

Il eut parmi ses contemporains un succès général et incontesté. Ses images de boudoir plaisaient aux galantes duchesses, aux abbés mignons, aux seigneurs libertins. Aussi fut-il nommé en 1724, directeur de l'École française, à Rome. C'est un signe des temps qu'un peintre léger, coquet et badin, ait rempli de si graves fonctions. Il arriva le 2 mai dans la ville éternelle, où il remplaça un artiste insignifiant, un homme oublié de nos jours, Charles-François Poerson. Depuis ce moment jusqu'à sa mort, il entretint une correspondance suivie avec le duc d'Antin, directeur général des bâtiments. Ses lettres, qui renferment beaucoup de menus détails sur les peintres et sculpteurs de l'époque, ont été publiées pour la première fois en 1869 (2). Elles intéresseront les historiens de l'art français et leur fourniront quelques renseignements. Mais on n'y trouve pas la moindre considération théorique. Elles ne dépassent dans aucun endroit le niveau de la

(1) Le musée de Toulouse possède une toile de Vleughels, qui représente Vulcain offrant à Vénus des armes pour Enée : c'est une esquisse agréable et d'une exécution facile.

(2) Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, numéros de juillet, août et septembre.

médiocrité ; c'est une correspondance tout à fait vulgaire, où nulle échappée de vue n'entraîne l'esprit hors du cercle étroit des anecdotes et des observations communes. Le peintre flamand pratiquait, ne s'aventurait pas dans le monde des principes et des idées générales.

Professeur, directeur d'un grand établissement public, sa position nouvelle ne paraît pas avoir changé ses goûts. Une planche de Larmessin, qui figure le conte de Lafontaine : *Le Villageois cherchant son veau*, semble du moins le constater, car elle porte cette inscription : *Peint par le chevalier Vleughels*. Or, il fut nommé chevalier de Saint-Michel deux ans après son installation à Rome. Il administra douze ans l'école française, aussi bien qu'aurait pu le faire tout autre, et dans le même esprit. Le 15 novembre 1737, il écrivait au nommé Orry, successeur du duc d'Antin : « J'apprends par la lettre de V. G. que Sa Majesté a fait l'acquisition du palais où nous demeurons. En vérité, c'est de l'argent bien dépensé, et qui fait un bon effet dans ce pays-ci, et par bien des raisons. La maison est au roy, et nous n'aurons plus qu'à répondre au maître absolu. Tous les honnêtes gens viennent m'en faire compliment, et on en est ravi dans Rome. Il fallait effectivement l'autorité de V. G. et son bon esprit pour faire réussir la chose, que j'avais proposé (*sic*) il y a déjà longtemps, sans jamais pouvoir en venir à la fin, comme il vient d'arriver sous votre ministère (1). » Cette lettre de félicitations sur un acte important, au-

(1) L'acquisition du palais Mancini eut lieu le 6 septembre 1737, au prix de 190,000 livres.

quel il avait pris une part indirecte, ne précéda que de vingt-cinq jours la mort de l'auteur. Un mal subit dont les biographes ne nous révèlent point la nature, l'emporta le 10 décembre, à l'âge de soixante-huit ans. Ses obsèques furent pompeuses. On lui éleva dans l'église Saint-Louis des Français un tombeau de marbre, qui fut sculpté par Slodtz. On y voit un Génie tenant de la main gauche une palette et soulevant de la droite un voile, pour montrer un médaillon où son portrait forme saillie. Au-dessous est gravée cette épitaphe louangeuse :

A Nicolas Vleughels, Parisien,
honoré du collier de l'ordre royal de Saint-Michel,
remarquable par l'intégrité de sa vie
et l'aménité de ses mœurs,
éminent par l'étude des beaux-arts
et surtout de la peinture, qui dirigea dans cette ville
l'Académie royale de France,
avec un soin et un mérite exceptionnels.
Il mourut le 5 des ides de décembre 1737,
à l'âge de soixante-huit ans.
Marie-Thérèse Gosset, son épouse,
et son fils Bernard lui ont fait,
dans leur douleur, élever ce monument funèbre.

Aucun des hommages que l'on rend aux grands hommes ne lui a donc manqué. Il eut pour graveurs des artistes d'élite, Jeaurat, Vallée, Charles Simonneau, De Larmessin, N. Tardieu, Chéreau, Petit, F. van Loo, Surrugue et Cochin. On voulait transmettre avec certitude à la postérité les brillantes inventions d'un esprit qu'on trouvait si ingénieux. Son image, qu'Antoine Pesne avait peinte pour sa réception à l'Académie, en 1725, fut transportée sur le cuivre par

Jeaurat. C'est une tête un peu lourde, une physionomie tranquille, où ne rayonne pas une intelligence supérieure. Si brillante pendant sa vie, sa renommée déclina aussitôt après sa mort. Au bout d'une trentaine d'années, Bardon écrivait : « Nicolas Vleughels, Flamand de nation, n'a fait que de petits tableaux, mais il les a traités avec esprit et d'une bonne manière. » Sa gloire se trouvait déjà réduite à ces faibles éloges ; elle a pâli bien plus encore depuis la fin du siècle dernier. Il faut entrer dans le panthéon de l'histoire avec un nimbe resplendissant, pour qu'il ne s'éteigne pas devant la lumière qui couronne les grands génies.

Vleughels, suivant M. Robert Dumesnil, a gravé et signé une seule eau-forte, une femme nue, couchée dans un jardin et vue de dos, ce qui n'est pas bien intéressant. Quoiqu'il écrivît le français comme un étranger et ne sût pas même l'orthographe, Van Hulthem lui attribue un ouvrage anonyme, la traduction du dialogue de Louis Dolce sur la peinture, intitulé *L'Aretino*, qui fut imprimé à Venise pour la première fois en 1557. La traduction parut à Florence en 1735, avec une préface de 79 pages, où l'auteur combat les principes de Richardson. Quelques passages du livre et le livre même réfutent l'opinion du bibliomane des Pays-Bas, fantaisie singulière dont nous ne voulons pas nous occuper plus longtemps.

Né à Anvers d'un habile tourneur en ivoire, que le prince de Condé, suivant Houbraken, avait fait venir de Dijon, François Millé, nommé d'ordinaire Francisque, baptisé dans la cathédrale le 27 avril 1642, n'aurait point quitté les bords de l'Escaut, si la Bel-

gique avait été florissante et opulente (1). Son père avait pour patron le prince des apôtres ; sa mère s'appelait Sarah Guns ou Guens. Reçu tout jeune dans l'atelier de Laurent Francken, membre d'une interminable famille, le pauvre apprenti n'avait pas achevé ses études, lorsqu'il se trouva orphelin et sans ressources. Il allait connaître les humiliantes et abrutissantes épreuves de la misère, lorsque son maître, touché de sa position, le recueillit et le traita comme son fils. Lui-même cependant ne se plaisait point au milieu d'une ville où régnaient la tristesse et la pauvreté. Pendant qu'il végétait dans le brouillard d'un fleuve désert, à peine sillonné de loin en loin par quelque vaisseau, il entendait dire que les peintres flamands obtenaient à Paris la gloire et la fortune. Un jour donc, las du silence et de la solitude, il partit avec son disciple pour la métropole française. Leur compatriote Abraham Genoels, attiré comme eux par l'espoir d'un brillant avenir, les rejoignit bientôt, en 1659, et se mit à travailler près d'eux dans le même atelier : il n'avait alors que dix-neuf ans (2). Le jeune Francisque montrait dès cette époque la faculté dominante qui l'a aidé toute sa vie et qui l'a perdu, je veux dire une mémoire prodigieuse, étonnante, impertur-

(1) Houbraken, par suite d'une erreur dans laquelle il s'opiniâtre, le fait naître en 1644 ; l'acte de baptême inscrit sur les registres d'Anvers tranche la question.

(2) Houbraken, t. III, p. 204. Le biographe hollandais rapporte que ce Laurent Francken, dont le nom ne se trouve pas mentionné dans les archives de Saint-Luc, était le neveu d'Abraham Genoels : un artiste déjà expérimenté neveu d'un oncle de dix-neuf ans, c'est bizarre.

bable. Quand il voulait copier un objet réel ou un tableau, l'image s'en gravait si rapidement dans son esprit et avec tant de force, qu'il pouvait se passer de modèle ou en faire le plus sobre usage; il daignait à peine tourner la tête par intervalles et y jeter les yeux. Ce don naturel, qui aurait dû être pour lui seulement une ressource, et une ressource précieuse, devint pour son talent une cause d'infériorité. Il crut pouvoir travailler toujours de souvenir et en prit l'habitude. Mais le souvenir comparé à l'étude immédiate, manque de précision et de détails : il flotte un peu dans le vague, et tend, comme l'imagination, à tourner dans un cercle monotone. Introduit chez le banquier Jabach, libre de se former la main en copiant ses tableaux, ses gravures, Francisque Millé s'enthousiasma pour le Poussin, Gaspard Dughet, Claude Lorrain, pour les paysages méridionaux et la lumière italienne, qu'il ne connaissait pas, qu'il ne devait jamais connaître; à dix-huit ans, en effet, un précoce amour lui fit épouser la fille de Laurent Francken, et son ménage le retint dans sa patrie adoptive. N'importe, ayant incrusté au fond de son esprit, comme une immuable mosaïque, les formes, les couleurs, les splendides rayons qu'il avait d'abord admirés sur des toiles, il passa toute sa vie à faire des pastiches, à retracer une nature dont il n'avait jamais aperçu le moindre fragment. Ce qui, par suite, manque le plus aux œuvres du peintre émigré, c'est d'abord l'exactitude, puis la vie intime, le caprice, l'émotion, la variété. Imitations arbitraires, produits factices, rêves conventionnels d'un touriste en chambre, qui croit deviner un pays lointain, elles ont la pâleur d'une

épreuve tirée sur un vieux cuivre fatigué par de nombreuses impressions. L'amateur patient loue les efforts de l'artiste, ses combinaisons ingénieuses, l'élégance de ses motifs et l'adresse de son pinceau; le curieux ordinaire, qui cherche un plaisir intellectuel et ne veut point analyser les méthodes, jette un regard indifférent sur ces traductions coquettes, et va plus loin chercher des œuvres vigoureuses, nées des fécondes étreintes du génie et de la nature, de l'idéal et de la vérité.

Louis XIV employa le pinceau de Francisque Millé à orner, aux Tuileries, sa chambre à coucher et son petit cabinet. Diverses églises de Paris, comme Saint-Nicolas du Chardonnet, lui demandèrent de pieuses compositions; le dernier monument abritait deux pages de sa main : le *sacrifice d'Abraham*, *Élysée dans le désert*. L'auteur eut de son vivant un succès général, les particuliers se disputèrent ses travaux; mais il ne fut jamais élu membre de l'Académie des beaux-arts, il n'y professa jamais, comme on l'a dit par une méprise singulière, en le confondant avec son fils.

L'approbation du roi et des amateurs fut cause de sa mort. Un lâche envieux, que son mérite et sa prospérité offusquaient, lui administra un poison terrible. Une fièvre ardente, continuelle, dont ne triomphait aucun remède, embrasa son corps, troubla sa raison; il finit par succomber, à l'âge de trente-huit ans. Houbraken, d'après une lettre que lui avait écrite Genoels, déclare ce sombre dénoûment un fait indubitable. Quiconque a observé les allures des envieux pensera comme lui. Pour détruire un talent qui les

domine et les chagrine, le moyen le plus sûr est d'anéantir le mérite avec l'homme; le cœur des jaloux se dilate en présence d'un cadavre. Francisque Millé fut enseveli dans l'église Saint-Nicolas des Champs.

Nous avons vu comment Abraham Genoels était revenu trouver à Paris François Millé, plus jeune que lui de deux ans. Né à Anvers, de Pierre Genoels et de Cornélie Mélis, il reçut le baptême dans l'église Saint-Jacques, le 25 mai 1640. Dès l'année 1651, son père le mit en apprentissage chez Jacques Backereel, où il demeura jusqu'en 1655 (1). Il y étudia le paysage : pour compléter son instruction, Nicolas-Martin Fierlants, peintre d'histoire qui avait vu le jour à Bois-le-Duc, mais habitait Anvers, lui enseigna la perspective. A dix-neuf ans, il avait terminé ses études; les troupes françaises disputaient alors la Belgique aux Espagnols, et les défenseurs du pays comme les agresseurs pillaient la population. Or, par-dessus le fracas, par-dessus les images sanglantes de la lutte, arrivaient au bord de l'Escaut des bruits de fêtes et des visions charmantes : c'était comme un rêve, comme une sorte de mirage lointain. Il venait des bords de la Seine; il montrait aux artistes flamands restés dans

(1) Jacques Bacquereel était entré comme élève dans l'atelier de Tobie van Haecht en 1612, et avait été reçu franc-maître en 1617-1618. Il devait peindre le paysage, comme toute sa famille. Un Guillaume Bacquereel avait obtenu les privilèges de la maîtrise en 1605. Sandrart nous apprend qu'il y avait toujours à Rome un coloriste de ce nom; quand l'un mourait, un de ses parents lui succédait; leur pinceau leur rapportait amplement de quoi vivre, mais ils gaspillaient leurs bénéfices.

le pays leurs émules noblement accueillis en France, trouvant le repos, le bien-être et la gloire chez une nation hospitalière. Genoels fut tenté comme les autres de prendre son vol vers ces régions fortunées. Mais la guerre saccageait le territoire qui l'en séparait, et la prudence ne permettait point de s'y aventurer. Sous la tutelle d'un nommé Georges Remees, auquel l'avaient confié ses parents, Genoels se dirigea vers le nord, au lieu de marcher vers le sud, comptant pour rien un long détour, s'il le conduisait au but. Le peintre et son guide atteignirent de la sorte Amsterdam, où ils espéraient trouver quelque navire en partance, qui les transporterait dans une de nos villes maritimes. Les circonstances ne les favorisèrent point : l'occasion qu'ils cherchaient fut si lente à venir qu'ils eurent le temps de visiter les principaux centres de population et les cabinets des amateurs. Une flottille marchande, escortée par des vaisseaux de guerre, mit enfin à la voile dans le port de Rotterdam et les prit comme passagers. Ils débarquèrent à Dieppe sans accident et gagnèrent Paris. Travaillant dans le même atelier que Francisque, Genoels lui donna bientôt des leçons de perspective.

Mais il fallait trouver de l'emploi. Une occasion s'offrit d'exécuter des fonds de paysages pour un peintre académicien, Gilbert de Sève, auquel Louvois, marié depuis peu, avait commandé huit modèles de tapisserie, où des enfants de grandeur naturelle devaient se jouer dans la campagne. Le prieur de Malte fit reproduire au Temple, par Genoels, deux de ces compositions, et lui donna un logement. De nombreux amateurs, qui venaient le voir, ralentissaient son

travail. Il allait d'ailleurs prendre ses repas chez Gilbert de Sève, au faubourg Saint-Germain, et ornait de paysages les modèles de tapisserie que son collaborateur peignait alors pour la princesse de Condé. Voulant épargner son temps, il se meubla un logis dans le voisinage et y reçut une commande de l'ambassadeur d'Angleterre.

Mais la corporation de Saint-Luc avait les yeux sur lui : tenant la palette sans avoir été enrôlé sous leur bannière, il violait leurs règlements et leur donnait le droit de saisir ses tableaux, pour les faire vendre publiquement, au profit de la maîtrise. Menacé dans son travail et dans son indépendance, il demanda conseil à Gilbert de Sève. Pour échapper aux confrères de Saint-Luc, il fallait être membre de l'Académie royale, les priviléges de ce corps d'élite paralysant à son égard le despotisme de la vieille jurande. Mais Abraham était tout jeune, avait encore peu produit et n'osait solliciter l'honneur de siéger parmi les vétérans. — « Allez toujours voir Lebrun aux Gobelins, lui dit Gilbert, et portez-lui quelque spécimen de votre talent. »

Genoels risqua la démarche. Il tombait admirablement : Lebrun allait commencer les *Batailles d'Alexandre*, que certains critiques, notamment Lépicié, regardent comme ses œuvres principales : il avait besoin d'un auxiliaire pour exécuter les paysages du fond. Gilbert d'ailleurs n'avait pas manqué de préparer au solliciteur un bon accueil. Lebrun demanda à Genoels s'il voulait entrer au service du roi, lui disant que ses travaux seraient bien payés, qu'il recevrait en outre un cadeau tous les ans. Le jeune homme n'eut garde

de refuser. Le directeur des Gobelins, en conséquence, présenta le débutant à ses confrères, qui l'élurent membre de l'Académie, le 4 janvier 1665. Il avait fait pour sa réception un grand paysage, de cinq pieds de haut sur six de large, représentant une vallée au milieu de laquelle dormait un lac, dont les bords étaient animés par quelques figures. Ce morceau, qu'il aurait été curieux d'examiner, a disparu de nos collections publiques, on ne sait comment.

Genoels exécuta donc les différentes scènes où luttent les acteurs de Lebrun, dans ses quatre morceaux épiques, placés maintenant au Louvre et si mal éclairés qu'on peut à peine les voir : le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Arbelles*, l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, la *Défaite de Porus*. Ce que j'en ai découvert ne m'a pas enthousiasmé : je crois avoir aperçu de grands paysages conventionnels et académiques, d'une invention arbitraire, d'un coloris froid et monotone. Peut-être, quelque jour, un soleil éclatant me permettra-t-il d'en bien saisir les caractères.

Genoels exécuta ensuite d'autres tâches analogues. Lebrun ayant dessiné quatre modèles de tapisserie pour les Gobelins, représentant les *Quatre Saisons*, Abraham fut chargé de les peindre et d'y ajouter les accessoires. L'entreprise la plus remarquable dont il s'acquitta, par l'ordre exprès de Louis XIV, fut d'aller esquisser trois vues différentes du château de Marimont, en Belgique. Van Hugtenburgh, élève de François van der Meulen et originaire de Hollande, Boudewyns, né à Bruxelles, mais habitant alors Paris, l'escortèrent dans ce voyage, qui eut lieu en 1669 ou 1670.

La vie de Genoels est très-connue, grâce aux renseignements qu'il avait communiqués lui-même à l'historien Houbraken. Je pourrais donc multiplier les détails biographiques. Mais les ouvrages du peintre flamand sont presque tous anéantis. Outre les fonds des batailles d'Alexandre, le temps n'a respecté qu'un petit nombre de ses tableaux : l'un se trouve relégué dans l'oubli au musée d'Anvers, un autre dans celui de Montpellier; deux morceaux tapissent la galerie ducale de Brunswick. La toile d'Anvers représente Minerve qui rend visite aux Muses groupées sur un tertre, dans une campagne factice, entre de hautes futaies et des rochers perpendiculaires. C'est un grand tableau fade, académique et ennuyeux; le paysage conventionnel a des rapports éloignés avec la nature; des personnages insipides, gauchement imités du Poussin, ne réveillent pas l'attention. L'œuvre de Montpellier a la même lourdeur et la même insignifiance. Un voyageur s'y repose sur le gazon, au milieu d'un site théâtral, décoré de maisons antiques, de pins et de cyprès. Genoels admirait cette composition fastidieuse, puisqu'il l'a gravée lui-même à l'eau-forte. Les idylles sans caractère du musée de Brunswick ne provoquent l'attention de personne (1).

(1) En voici la description d'après le catalogue. « N° 667. Un pâtre assis avec son amoureuse devant une colonne et des bâtiments en ruine; son chien repose à ses pieds. Au second plan une bergère fait avancer ses brebis. Des montagnes et une nappe d'eau occupent le fond. — N° 715. Un berger et une bergère debout près de leurs vaches, qui paissent sur un tertre. Au troisième plan, à droite, un bois s'enfonce dans la perspective, où brille une surface liquide. Sur le devant, des femmes ayant divers ustensiles près d'elles.

Je ne puis accorder une longue attention aux destinées d'un homme qui a laissé si peu de traces. Comme peintre, il n'existe plus, pour ainsi dire. Mais ses eaux-fortes, à elles seules, donneraient une idée de sa manière. Ce furent les conseils d'un graveur français, Gérard Audran, qui les lui firent exécuter : d'après la belle tournure de ses arbres, le chalcographe avait pensé qu'il manierait habilement la pointe. Il lui prépara quelques planches de cuivre et l'exhorta au travail. C'était un homme indulgent. Il loua fort les premières gravures de Genoels, qui mit successivement au jour quatre-vingt-trois pièces; soixante-quinze sont décrites par Bartsch, sept par Rigal, une dernière se trouve dans le cabinet du prince de Schwartzenberg, à Vienne.

Ces pages expliquent, au premier coup d'œil, pourquoi la renommée de l'auteur a fait naufrage, pourquoi le plus grand nombre de ses tableaux ont péri. L'attrait, l'originalité, la verve, tout y manque. On croirait voir des études, des croquis, des travaux préparatoires, non des morceaux achevés. Une complète insignifiance alourdit ces paysages, qui ne sont pas le produit d'un rêve ou d'une imitation fidèle, comme toutes les œuvres supérieures. L'artiste ne se fatiguait pas l'imagination. Quelques terrains vagues, quelques rochers, des nues éparses dans le ciel, une source endormie dans l'ombre, des végétations prosaïques, une cascade plus ou moins régulière suffisaient à son ambition. Il retraçait encore avec nonchalance certains fragments de parcs, une avenue solitaire de Versailles, un bassin tranquille et monotone, environné de fastidieuses charmilles. Les

bâtiments ne rappellent aucun souvenir au spectateur : ils figurent presque tous des ruines antiques et des monuments romains. L'exécution sans charme concorde avec le reste : elle est juste suffisante pour montrer les objets : aucune séduction produite par l'habileté de la pointe, la vigueur de la touche, le relief, la perspective, le clair-obscur. Les personnages ne font rien, n'excitent pas l'intérêt : ils semblent examiner la campagne ou prennent du repos. Le sommeil qui paraît les appesantir, menace de nous gagner à notre tour. On prendrait, en vérité, ces eaux-fortes pour des motifs subalternes, destinés à servir d'accessoires, ou même pour des esquisses topographiques. Deux vastes planches, gravées d'une main plus ferme par Bauduins (lisez *Boudewyns*), d'après des tableaux de Genoels, provoquent le même sentiment d'ennui. Elles représentent des avenues et des canaux dans un parc. Nulle invention : le travail du chalcographe l'emporte sur celui du peintre.

Abraham pourtant se croyait réservé à de hautes destinées : il voulait aller en Italie compléter ses études, apprendre le grand style, jeter les fondements de sa gloire. Ses parents devaient lui avoir laissé de la fortune. Les tâches secondaires qu'on lui imposait en France l'humiliaient sans doute, ne lui paraissaient point correspondre à son mérite. En 1672, il prit congé du roi, de Lebrun, de ses amis et protecteurs, pour retourner sur les bords de l'Escaut. A peine rentré dans sa ville natale, il se fit recevoir franc-maître et s'affilia en outre à la chambre de rhétorique *Le Rameau d'Olivier*. Son dessein avait été premièrement de s'acheminer sans retard vers l'Italie par

l'Allemagne; il avait même pris rendez-vous avec Bertholet Flémalle, qui devait l'accompagner jusqu'à Liége; mais quand il atteignit Anvers, le peintre wallon était parti depuis la veille. Le comte de Monterey, gouverneur des Pays-Bas catholiques, saisit l'occasion et le retint pour lui faire exécuter des travaux analogues à ceux dont on l'avait chargé en France. Il lui demanda plusieurs modèles de tapisseries, qu'il lui paya généreusement. Il était flatté d'employer un artiste que Louis XIV avait distingué, qui connaissait la méthode et le style des Gobelins. Deux années se passèrent encore dans ces occupations voisines de l'industrie.

Enfin Genoels recouvra sa liberté. Le 8 septembre 1674, il se mit en route avec une petite caravane, dans laquelle figuraient le sculpteur Pierre Verbruggen et le graveur Albert Clouwet. A Rome, il devint membre de la société d'artistes nommée le *Schilderbent*, où on lui donna le surnom d'*Archimède*, par allusion à ses connaissances en fait de géométrie et de perspective, science morte que ne fécondait pas l'inspiration. Pendant huit ans, il fit de longues, de sérieuses études, avec patience, avec persévérance ; mais il avait beau s'évertuer : ayant débuté comme un simple décorateur, il demeura toujours un peintre en décor. Ce second noviciat terminé, il quitta Rome, le 25 avril 1682, pour retourner en Flandre, avec quelques tableaux et de nombreux cartons. A Paris, on l'arrêta, on le fêta, on admira plus ou moins franchement ses esquisses. Genoels offrit une peinture à Lebrun et une plus grande à Colbert. Le 8 décembre, il avait regagné sa ville natale. Non-seulement il y reprit

le pinceau, mais il ouvrit un cours public et gratuit de perspective, de géométrie et d'architecture, il continua de graver. Pendant quarante ans, il multiplia ses ouvrages. Que sont-ils devenus? Quel souffle orageux a dispersé comme des feuilles mortes ses toiles et ses croquis? Tout a disparu, tout s'est évanoui dans l'ombre et la tempête. Faut-il s'en plaindre? L'histoire, au contraire, ne peut qu'approuver cette exécution posthume d'un homme insignifiant. La part de l'iniquité, dans le monde où nous vivons, est assez grande pour qu'on regarde avec joie les triomphes ou les sévérités de la justice.

Abraham Genoels mourut le 10 mai 1723, âgé de quatre-vingt-trois ans, et fut enseveli dans l'église des Dominicains. Il était riche, puisqu'il légua une somme de dix mille florins à l'hospice qui recueillait les voyageurs pauvres, en mémoire de S. Julien. Que cet honorable souvenir parfume sa tombe et qu'il dorme en paix avec ses ouvrages!

Nous sommes dans le royaume des ombres : il nous faut suivre de pâles figures, sous une lueur crépusculaire. Si blafards déjà, Francisque Millé, Abraham Genoels ont eu des élèves, des imitateurs. Un nommé Pierre Rysbrack, né à Anvers d'André Rysbrack et d'Adrienne Likens, suivit les traces du premier peintre. Il avait été baptisé dans l'église Sainte-Walburge, le 25 avril 1655. Inscrit, en 1672, sur les registres de la corporation des peintres, comme élève de Philippe-Augustin Immenraet (1), il fut reçu franc-maître dès l'année suivante, comme fils de maître.

(1) Il y a de ce coloriste dans le musée Bourguignon, à Aix

Aussitôt après son admission, il partit pour la France, quoique bien jeune encore, puisqu'il n'avait que dix-huit ans. Sa pauvreté lui interdisant le coche, il fit la route à pied, précédé par l'espérance qui voltigeait devant lui, comme une secourable déesse. Une fois sur les bords de la Seine, il chercha son compatriote Millé, dont il voulait mettre à profit l'expérience et qui lui donna effectivement des leçons. Guidé par ses conseils, il étudia les œuvres du Poussin, au lieu d'étudier la nature; au lieu d'être un chant, il devint un écho. N'aimant pas la société, il travaillait beaucoup. Weyerman, qui le connut personnellement, fait de sa manière et de ses tableaux un éloge enthousiaste. C'était presque un grand homme pour ses contemporains : c'est un vague souvenir, une blême apparition pour la postérité. Elle a tenu si peu compte de ses ouvrages qu'elle les a laissé détruire, comme ceux de Francisque et de Genoels. Le musée d'Anvers en possède un qui n'émerveille pas le spectateur : c'est un paysage figurant une étroite vallée des montagnes; au premier plan, sur la droite, végètent un saule et un chêne; sur la gauche, des villageois font rentrer leurs troupeaux. Un ciel nuageux couronne cette pâle idylle.

Après un assez long séjour dans la capitale de la France, Pierre Rysbrack y épousa Geneviève Compagnon, fille d'un officier français et veuve du scul-

en Provence, un tableau qui porte la signature de l'auteur et la date de l'ouvrage : *Immenraet*, 1676. Un torrent y tombe sur la droite; à gauche, un hameau dresse son clocher; des vaches et des chèvres broutent l'herbe du premier plan. Deux personnages dessinent au bord de l'eau. Ce n'est pas un chef-d'œuvre.

pteur anversois Philippe Buyster, mort en 1688, à Paris, âgé de quatre-vingt-treize ans. Lui aussi était venu y chercher fortune et avait réussi au gré de ses désirs, puisqu'il était membre de l'Académie des beaux-arts. Encore une gloire éteinte. L'église de Saint-Etienne du Mont, l'hospice des Incurables, le château et le parc de Versailles, le jardin du Palais-Royal contenaient plusieurs statues de sa main (1). Sa femme, qu'il avait épousée fort tard, ne devait pas avoir le tiers de son âge, ce qui donne quelque vraisemblance à une anecdote imprimée dans le livre de Weyerman. Pierre Rysbrack, suivant l'écrivain hollandais, étant tombé malade, fut soigné avec tant de sollicitude par une vieille dame, qu'une fois hors de danger, il lui offrit sa main en reconnaissance : la dame accepta. Elle ne pouvait être aussi vieille que le prétend le biographe, car elle eut au moins sept enfants avec son jeune mari, un entre autres porté à l'église et tenu sur les fonts de baptême le 19 décembre 1696. Son premier époux lui avait laissé de la fortune.

Au bout d'un certain laps de temps, Rysbrack fut pris du désir de retourner dans sa patrie, désir dont les conséquences, à cette époque, n'étaient pas toujours heureuses, comme on l'a vu pour Lucas Franchois le jeune. Pierre était rentré à Anvers, au plus tard, en 1692, puisque ce jour-là il fut exempté par la ghilde des fonctions de doyen, à condition qu'il exécuterait un tableau pour la salle de réunion. C'est le

(1) On trouvera des renseignements détaillés sur sa vie et ses nombreux travaux dans les *Mémoires inédits* relatifs aux membres de l'Académie royale, t. Ier, p. 280.

paysage qui orne maintenant le musée. Weyerman prétend avoir vu l'artiste et sa femme dans une saleté profonde, mangeant avec des serviettes qui n'avaient pas été lavées depuis quinze mois, se lançant des regards pleins de haine. Que nous importe ce commérage?

Le 9 octobre 1719, Geneviève Compagnon fut enterrée à l'église Saint-Jacques. Van den Sanden affirme que Pierre Rysbrack mourut dix ans après. La date n'est pas très-sûre; Weyerman, en 1729, parlait de lui comme s'il vivait encore. Mais la question peut rester indécise : la postérité ne compte que les jours des hommes qui ont su mériter ses éloges. Suivant un critique anonyme de Nuremberg, les tableaux de Rysbrack seraient vendus fréquemment pour des toiles de Gaspard Dughet. Il les trouve seulement un peu sombres, « effet causé, dit-il, par son tempérament mélancolique. » Pierre Rysbrack eut pour élèves Charles et François Breydel.

On voit que l'imitation du paysage français n'a pas porté bonheur aux artistes flamands. Le réalisme absolu des Pays-Bas ne s'accordait guères avec les théories classiques, avec la pompe et les raffinements ingénieux des peintres de Louis XIV.

CHAPITRE III

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

JEAN-BAPTISTE CHAMPAIGNE, neveu de Philippe. — C'est un pâle imitateur de son oncle. — JACQUES CARREY, disciple de Mignard. — NICOLAS DE LARGILLIÈRE fait ses études en Belgique et devient membre de la corporation de Saint-Luc, à Anvers. — Ses obligations envers l'école flamande. — ADRIEN BOUDEWYNS, peintre longtemps mystérieux. — Sa biographie, sa manière. — Profonde détresse où il passe ses vieux jours. — PIERRE BOUT, son collaborateur. — Sa biographie, demeurée jusqu'à présent inconnue. — Son style et ses tableaux. — MATHIEU SCHOEWAERTS, autre artiste sur lequel on n'avait aucun renseignement. — Il était élève de Boudewyns. — CHARLES VAN FALENS. — La France devient sa seconde patrie. — Ses habiles imitations de Wouwerman. — ARNOULD DE VUEZ, peintre comblé d'honneurs. — Ses détestables ouvrages. — Les graveurs flamands à Paris, EDELINCK, VAN SCHUPPEN.

A la seconde génération d'émigrés flamands appartenait Jean-Baptiste Champaigne, neveu de Philippe. Il avait vu le jour à Bruxelles, au mois d'août 1631. Son père Évrard, frère aîné de Philippe, était un

simple tailleur, qui, dans l'exercice de son humble profession, avait obtenu l'estime générale, en sorte qu'il fut élu bourgmestre. Le peintre de Port-Royal étant venu à perdre son fils unique, appela près de lui son neveu, et lui enseigna l'art du coloris. En 1658, il l'envoya passer une année au delà des Alpes, puis à son retour l'employa dans tous ses travaux comme un auxiliaire. On ne put donc pendant longtemps apprécier son mérite personnel, puisqu'il n'exécutait point d'œuvre séparée. Mais ayant fait plusieurs voyages à Bruxelles, par amour de la patrie et pour voir sa famille, on lui demanda des tableaux. Il peignit notamment une *Assomption de la Vierge* pour le transept de l'église Sainte-Gudule, où elle ornait l'autel consacré à la mère du Sauveur; elle se trouve maintenant au musée de la ville. Pour une autre paroisse, il figura la *Décollation de S. Jacques le Majeur*, et historia en outre une grande toile, qui représentait l'action impie commise en 1370, par les Juifs de Bruxelles, sur des hosties consacrées, pieuse anecdote que j'ai racontée dans mon second volume (1). Ce morceau était destiné à la fête annuelle du Saint-Sacrement de miracle. On ignore ce que sont devenues les dernières pages. Il s'en fallait donc bien, comme on voit, que le peintre flamand eût rompu avec sa patrie. En 1663, après une de ses excursions au pays natal, il fut reçu académicien, ayant exécuté pour tableau de réception *Hercule entre le Vice et la Vertu*. Puis les commandes lui arrivèrent en foule. Pendant l'année 1667, il épousa une nièce de sa tante, Mme Philippe Champaigne. Il

(1) Pages 24 et 25.

travailla beaucoup aux Tuileries, à Versailles : tous les tableaux qui ornaient la chapelle de la reine, dans le pompeux monument bâti par Louis XIV, étaient de sa main.

Jean-Baptiste Champaigne semble avoir eu des goûts littéraires. Il composa plusieurs discours théoriques sur la peinture, qu'il lut à l'Académie des beaux-arts : trois concernaient des tableaux du Poussin; deux renfermaient une analyse des *Pèlerins d'Emmaüs*, par Titien, et d'une *Madeleine*, par Guido Reni; un cinquième traitait de l'importance du dessin, un autre de la couleur historique, et le dernier frondait les imitateurs. Ils ne paraissent pas avoir été jamais imprimés.

L'influence française avait pâli, affaibli le talent du premier Champaigne; son neveu, qui, malgré sa haine des copistes, suivait ses traces, subit plus profondément encore cette action débilitante. C'était, en quelque sorte, une ombre plus légère et plus diaphane, que projetaient derrière elles la peinture académique, les froides doctrines de Port-Royal. Cette ombre et ce froid vous enveloppent, quand on examine les deux tableaux du musée de Bruxelles, l'un représentant, comme nous l'avons dit, l'*Assomption de la Vierge,* l'autre *Saint Pierre,* qui regarde le ciel avec componction, en joignant les mains.

Champaigne le neveu mourut à Paris, le 27 octobre 1681.

L'année suivante, un de ses compatriotes, Jacques Carrey, né dans la ville de Tournai et venu à Paris pour travailler sous la direction de Pierre Mignard, fut élu membre de l'Académie et présenta comme

morceau de réception le portrait de Jean-Baptiste. Sa biographie est peu connue, ses œuvres le sont moins encore. On pense qu'il vint au monde en 1651. Il avait pour spécialité de reproduire la figure des personnes qui venaient lui demander leur image. Par l'influence de Mignard, il obtint du roi une pension de 1500 livres; mais quand son protecteur fut mort, en 1695, Jacques renonça fièrement à cette pension et retourna dans sa patrie, où il termina ses jours. Le portrait de Jean-Baptiste Champaigne, exécuté par lui, orne maintenant la galerie de Versailles.

Au reste, comme si le destin même voulait unir intimement la race française et la race belge, des peintres de famille française allaient naître en Belgique, témoin Francisque Millé, ou, après avoir vu le jour sur notre territoire, allaient passer leur enfance et apprendre la peinture dans les Pays-Bas catholiques. En voici un exemple singulier. Au milieu du XVIIe siècle, vivait à Paris, près des Halles, un maître chapelier qui se nommait Antoine de Largilière; sa femme, Marie Mignon, lui donna au mois d'octobre 1656 un enfant, que l'on baptisa le 10 et que l'on mit sous le patronage de S. Nicolas. Trois ans après, pour un motif inconnu, le jeune ménage quitta la France et alla s'établir sur les bords de l'Escaut. Le 21 novembre 1659, Antoine de Largilière se faisait recevoir bourgeois d'Anvers. En 1668, son fils, qui avait montré de précoces dispositions, devenait élève d'Antoine Goubau, peintre assez médiocre, dont nous avons déjà eu occasion de parler. Chose extraordinaire, il était nommé franc-maître dès l'âge de seize ans. A dix-huit, il partait pour l'Angleterre, où il

obtenait la protection de Pierre Lely, premier peintre de Charles II, et était immédiatement chargé de restaurer plusieurs tableaux, d'en agrandir quelques autres. Le voisinage et l'exemple du coloriste officiel exercèrent naturellement sur sa manière, en train de se former, la plus vive influence. Or, ce guide obligeant avait adopté lui-même le style de Van Dyck : Nicolas de Largilière retrouvait donc près de lui les inspirations flamandes, qui l'avaient dominé dès son jeune âge. Charles II lui témoigna une grande faveur, en sorte qu'il n'aurait probablement jamais quitté les Trois-Royaumes sans les persécutions religieuses contre les catholiques : tourmenté par l'inquiétude, il vint chercher un asile en France, où Lebrun l'accueillit sympathiquement et lui fit un sort. Élu membre de l'Académie des beaux-arts le 30 mars 1686, il ne mourut que soixante ans après, le 26 mars 1746.

Largilière cherchait principalement ses effets dans la double magie de la couleur locale et des jeux de lumière. La fraîcheur de sés tons, la justesse de son dessin, l'habile emploi du clair-obscur, une certaine adresse de mise en scène qui frappait l'imagination, lui avaient promptement conquis une brillante renommée. Il tomba, sur la fin de sa vie, dans une manière trop expéditive et quelque peu théâtrale. Mais la force, la vigueur et l'éclat de son pinceau continuaient à charmer les yeux, à rappeler le coloris de Van Dyck, dont il paraissait en outre s'être approprié l'élégance, la noblesse, la délicate manière de peindre et d'idéaliser les femmes. Cet élève de la corporation d'Anvers a donc l'air aussi d'un émigré flamand : les habitudes de sa jeunesse le suivirent dans son pays natal. Il

savait d'ailleurs, comme les maîtres belges, reproduire les fleurs, les fruits, les animaux, exécuter le paysage et les bambochades aussi bien que le portrait et l'histoire.

J'arrive maintenant à deux artistes qui ont beaucoup travaillé, dont les ouvrages abondent dans les musées, dans les cabinets d'amateurs, dans les ventes publiques, mais dont la biographie est restée jusqu'en ces derniers temps une sorte d'énigme indéchiffrable, circonstance bizarre pour des peintres nés sous le règne de Louis XIV. On ne connaissait ni le lieu ni l'époque où ils ont vu le jour, ni la date de leur mort. Étaient-ils Flamands, Hollandais, Norwégiens, Danois? Étaient-ils venus au monde en Allemagne? On l'ignorait. L'un d'eux s'appelait Adrien-François Boudewyns, et non pas Antoine, comme on l'a toujours imprimé; le second, Pierre Bout, et non pas François, comme on le répète constamment. Le nom même du premier a subi toutes sortes de transformations. Il a été baptisé successivement ou simultanément Baudouin, Baudoins, Bauduins, Baulduin et Bauduin. Kramm, en Hollande, a été jusqu'à l'identifier avec le comte de Baudouin, brigadier des armées du roi, capitaine aux gardes françaises, parce que ce personnage a gravé quelques planches. Notre coloriste n'était pas d'une si noble race et n'eut pas de si brillantes destinées. Quand on lui a donné son vrai nom, Boudewyns, on n'a pas cru qu'il désignait le même artiste que les noms altérés. Un quiproquo le suivait donc partout, un nuage l'enveloppait et le masquait aux regards, ou le montrait sous des formes décevantes.

Adrien-François Boudewyns, né à Bruxelles, était fils de Nicolas Boudewyns et de Françoise Jonquin, mariés dans l'église Saint-Jacques sur Coudenberg, le 24 août 1641, avec l'assistance d'un parent de la femme, Ambroise Jonquin, et du sieur Barthélemy Reymacker. Trois ans et quelques mois après les noces venait au monde le futur coloriste. On lui administra le baptême dans l'église Saint-Nicolas, le 3 octobre 1644 et on ne lui donna d'abord que le prénom d'Adrien; l'autre y fut ajouté au moment de sa confirmation, acte religieux qui mettait le catéchumène sous la protection d'un nouveau saint. L'enfant qu'on venait de consacrer à l'Église, devait lui demander de très-bonne heure la bénédiction nuptiale. Il n'avait que vingt ans et quelques jours, lorsqu'il épousa Louise de Ceul, le 5 octobre 1664, à Saint-Géry, dans le bas de la ville; l'acte d'union fut signé par Gérard Francen et maître Jan van Langenhoven.

Autre fait peu ordinaire. Il n'entra que l'année suivante, le 22 octobre, dans la corporation de Saint-Luc, et fut reçu le même jour comme apprenti et comme franc-maître. Pourquoi n'avait-il pas demandé son inscription sur les registres, quand il avait pris le crayon chez Ignace van den Stock, paysagiste devenu franc-maître en 1660, homme de mérite d'ailleurs, qui maniait à la fois le pinceau et le burin? On connaît de lui une quinzaine d'eaux-fortes, qui toutes représentent des sites champêtres (1). Sous son intel-

(1) L'une d'elles porte cette inscription : *Ignatius van den Stock pinxit et sculpsit. — Linken Beek ad vitam.* Trois de ces pièces reproduisent des vues de Flandre, d'après Jacques Fouquières.

ligente direction, Boudewyns dut apprendre en même temps la peinture et la gravure.

Mais à Bruxelles comme à Anvers, selon toute apparence, la fortune examinait d'un œil sec et payait d'une main avare les efforts du talent. Le jeune ménage tourna bientôt les regards vers la France. Pendant l'année 1669, au plus tard, ils prirent le coche et arrivèrent sur les bords de la Seine. Boudewyns y fit promptement connaissance de Genoels, de Pierre Boel et de François van der Meulen. Il devint en quelque sorte, avec Bonnard, le graveur officiel du peintre de batailles. Son exécution est ferme, habile, savante et, pour l'époque, d'un grand effet. Il reproduisit deux tableaux de Genoels, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Quelquefois il retraçait sur le cuivre des paysages qu'il avait lui-même composés. Une de ces planches, qui porte la signature : *A. F. Bauduin invenit et fecit*, nous montre de grands rochers projetant leur image à la surface d'un étang : elle est plus pittoresque et plus intéressante que les fades ébauches de Genoels. Une autre estampe, une pièce considérable, offre à la vue la Maison-Dieu de la Trappe, au diocèse de Séez, *en arrivant du côté de Tourouvre*, comme le dit l'inscription. Cet ample édifice au milieu des bois et des prairies, cette pieuse solitude, où l'on croit sentir les parfums des champs, fait rêver le calme et le silence.

Adrien Boudewyns fut emmené en Belgique, avec le peintre Van Huchtenburgh, par Abraham Genoels, pendant l'année 1670, pour collaborer aux trois vues du château de Marimont, qui devaient être copiées en tapisserie. Un peu plus tard, il aida Van der Meulen

et Genoels à exécuter d'autres cartons destinés aux Gobelins. Bref l'occupation ne lui manquait pas, et tout donne lieu de penser qu'il gagnait honorablement sa vie (1).

Mais l'image de la patrie absente vint le tenter au milieu du faste de Paris et de Versailles. En 1677, il était de retour à Bruxelles, où il paraît avoir mené d'abord une existence facile et agréable. Le 28 mai 1682, André Meulenbeeck entra chez lui comme élève. Le 25 juin suivant, il admit dans son atelier Mathieu Schoewardts, autre coloriste mystérieux, dont la nationalité même était jusqu'ici restée inconnue, et dont les œuvres, par conséquent, déroutaient les experts. Le 10 mars 1694, il reçut un troisième disciple, Adrien Boudewyns, qui était son neveu et son filleul, car il l'avait tenu sur les fonts de baptême le 4 juin 1677, dans l'église Saint-Jacques de Coudenberg. Son père se nommait François, sa mère Adrienne van Hauten ou van Hautum.

Jusque-là ses affaires semblaient donc prospérer. Qu'advint-il ensuite? Quel malheur inattendu ravagea son existence? Nous allons le retrouver pauvre, vieux, sordide; sa femme était morte, selon toute vraisemblance; il traînait dans le dénûment et la solitude, comme un poids importun, son corps fatigué par les orages de la vie.

Un jour, comme il avait soixante-dix-sept ans, il reçut la visite d'un nommé Pieters, coloriste flamand domicilié en Angleterre, et du biographe Campo

(1) La Chalcographie nationale du Louvre renferme sept cuivres gravés par Boudewyns, quelques-uns en participation avec Bonnart et Huchtenburgh.

Weyerman. Le peintre émigré était venu à Bruxelles pour acheter une toile de Luca Giordano. Mais laissons Weyerman conter lui-même l'aventure, en nettoyant et abrégeant ses phrases triviales, où l'hyperbole fermente dans l'ordure.

« Pieters, dit-il, me demanda si je ne connaissais pas un artiste qui voulût échanger de beaux dessins contre de l'argent comptant. Je le menai au palais de la misère, c'est-à-dire chez Boudewyns. Le paysagiste nous reçut avec l'aménité d'un vieillard malpropre, ayant sur le dos une robe de chambre qui avait été taillée dans une housse de cheval, et doublée avec la toile d'un vieux sac à houblon. Son bonnet semblait dater de l'époque des frères Van Eyck, et ses pantouffles, jadis rouges, étaient devenues couleur de parchemin. Dans ce galant équipage, il nous fit monter soixante ou soixante-dix marches, pour parvenir à son atelier, qui ressemblait au laboratoire magique du docteur Faust. Il y avait tant de pots, de cruches, de verres et de cornues, que l'on pouvait à peine se retourner; une odeur affreuse d'huiles, de couleurs, de vernis, de souffre, d'assa-fœtida et autres drogues vous saisissait à la gorge. On était au cœur de l'hiver, et cependant aucune flamme, aucune braise à demi éteinte ne chauffait la vaste cheminée.

« Boudewyns ne nous offrit point de siége, parce qu'il n'en possédait qu'un seul, où il s'assit lui-même. Et alors il nous demanda pourquoi nous étions venus. Pieters lui répondit qu'ayant su, par diverses personnes, qu'il possédait de beaux dessins, il désirait les voir.

— Désirez-vous les voir seulement, répliqua Bou-

dewyns, et vous retirer ensuite avec un grand merci, ou vous proposez-vous de les acheter?

— Je voudrais les acheter, dit Pieters.

— Très-bien; je me soucie peu des amateurs qui n'achètent pas, et je m'assure d'abord qu'on a l'intention de financer.

« Se levant alors de son fauteuil boiteux et ouvrant une armoire mangée par les vers, Boudewyns en tira un carton poudreux, le posa sur la table et nous dit de choisir à notre gré dans le contenu. Pieters examina une vingtaine de feuilles et, ne trouvant que des griffonnages, lui demanda s'il n'avait pas de meilleurs dessins, car, pour ceux-là, il se garderait bien d'en acheter. Le vieil artiste se mit à rire d'une manière sardonique, et, voyant que nous étions des visiteurs sérieux, il nous dit : « Assurément j'ai de meilleures pièces, mais j'ai voulu voir d'abord si vous étiez des connaisseurs, car je n'aime pas à jeter mes perles devant les ignares. »

« Il aveignit alors un autre portefeuille, où maître Pieters n'eut pas plutôt jeté les yeux qu'il fut satisfait. Il examina les morceaux avec attention et en choisit un assez bon nombre. Pendant ce temps, Boudewyns ne prononça pas une syllabe, mais aussitôt que Pieters eut achevé son examen, il lui demanda s'il désirait autre chose.

— Avez-vous un autre portefeuille contenant de belles pièces? répondit le visiteur. Je serais bien aise de le voir, étant sûr d'y trouver un butin à ma convenance.

— Vous avez là toute ma réserve, dit le pauvre coloriste avec tristesse. J'avais beaucoup d'autres

dessins à montrer et à vendre; mais deux enfants que j'avais amenés ici, pour procurer à leur mère un peu de repos, ont joué avec le reste et l'ont détruit, ne me laissant que ce portefeuille.

— Ayez donc l'obligeance de me dire combien je vous dois.

— Faites plutôt le prix vous-même, et je vous répondrai franchement si je puis l'accepter.

« Le voyageur prit en riant une guinée dans sa bourse et la montra au vieillard : les yeux de Boudewyns s'allumèrent, il étendit sa main desséchée par l'âge et saisit la pièce d'or, abandonnant pour douze florins une collection de morceaux qui en valaient au moins cinquante. »

Ni le visiteur ni le biographe ne parurent se douter qu'en abusant de son infortune, ils commettaient une action déloyale, une criminelle friponnerie. Weyerman dit avec une apparente naïveté : « Sa précipitation ne nous permit point de verser davantage à la caisse. » — « Nous prîmes congé, poursuit-il, de cet homme profondément misérable, qui était cependant un habile paysagiste, et nous retirâmes à moitié morts de froid, presque asphyxiés par la puanteur. Je ne puis dire s'il vit encore ou s'il a cessé de vivre, malheureux dans le premier cas, heureux dans le second, car il n'y a point de plus cruel supplice que la pauvreté sous des cheveux blancs. »

Ainsi Boudewyns n'avait pas terminé en 1721 sa pénible existence. Peut-être cette agonie du dénûment et de la vieillesse se prolongea-t-elle quelques années encore. Weyerman, qui aurait dû sympathiser avec son malheur et son abandon, manque de piété

pour cette grande infortune; car si, dans la vie réelle, on dédaigne habituellement la misère, dans le monde supérieur où vit la pensée, on lui doit toujours de la commisération et du respect. Ce vieillard indigent, persécuté par le destin, avait été le compagnon de Van der Meulen, avait assisté aux fêtes somptueuses de Louis XIV!

Weyerman, qui ridiculise sa pauvreté, loue ainsi son talent : « C'est un bon paysagiste, auquel on doit de charmants petits morceaux, avidement recherchés des amateurs. Sa manière est fine, délicate et agréable; ses arbres sont bien dessinés, ses premiers plans récréatifs, ses lointains vaporeux, ses atmosphères limpides, quatre mérites importants dans l'art du paysage. Le maigre fantôme de la misère, par malheur, n'a jamais quitté son domicile, et maintenant qu'il a la tête blanche comme la neige, il reste peu d'espoir qu'il devienne jamais riche. » *Summa rerum humanarum labor et mœror.*

Boudewyns a eu presque toujours pour collaborateur un peintre nommé Pierre Bout, dont la biographie a été jusqu'à présent couverte d'une ombre impénétrable, et sur lequel nous pourrons donner moins de renseignements que sur son compagnon de labeur. Weyerman non plus ne savait rien de sa destinée. Il avait vu le jour à Bruxelles, où il fut baptisé dans l'église Notre-Dame du Finisterre, le 5 décembre 1658, ayant pour parrain Pierre Franchois, remplaçant Pierre van Santvoort; pour marraine Catherine Quarre, représentant Cornélie van Santvoort. Son père se nommait Henri Bout, sa mère Jeanne Denaier. On ignore quel maître lui enseigna la peinture. Suivit-il

son ami en France? Mariette affirme positivement le contraire. Le 9 août 1695, à l'âge de trente-sept ans, il épousa Christine Dekerpel, dans l'église Saint-Nicolas de sa ville natale, en présence de Jean et Adrien Dekerpel. La cérémonie eut lieu avec dispense de bans (pour quel motif?) et on exigea des futurs le serment qu'il n'existait entre eux aucun empêchement canonique. Le 8 mai 1702, une fille née de ce mariage était portée à l'église Saint-Nicolas, où elle recevait les noms d'Anne-Marie : elle fut tenue sur les fonts par Pierre de Roy et Anne-Marie Thielens.

Weyerman apprécie son talent de la manière la plus favorable : « Je ne puis dire grand'chose relativement à sa biographie; mais quant au mérite, il ne le cède à nul peintre de son époque pour le style, car il peignait aussi habilement que Teniers lès paysans courtauds, les charrettes pleines de joyeux drilles, les joueurs de boules et les tireurs d'arc. Il a orné de ces agréables motifs plusieurs centaines de paysages coloriés par Boudewyns; et qui sait, n'était sa mort précoce, s'il n'aurait pas disputé à Brueghel de Velours la couronne du talent? » Sa mort précoce? Il ne dut pas avoir une fin absolument prématurée, puisqu'il avait quarante-quatre ans lorsque sa fille vint au monde. Cette phrase néanmoins, écrite en 1729, semble prouver jusqu'à nouvel ordre qu'il n'eut pas une très-longue carrière.

Il ne fut pas seulement le collaborateur de Boudewyns, car il orna de figures les tableaux d'un nommé Dupont, né en 1660 à Bruxelles, dit Félix Bogaerts, et mort dans la même ville en 1712. Il était peintre de paysage et d'architecture. Descamps affirme qu'on

l'appelait habituellement Pointé. On voit de lui une assez grande toile au musée de Gand : le *Départ pour la chasse au faucon*. A droite s'élève un palais somptueux, que précède une terrasse dallée; devant la façade, on remarque divers groupes de cavaliers et de piétons, hommes et femmes, puis des chiens attendant le signal du piqueur.

Suivant le témoignage de Basan, Pierre Bout a gravé quelques planches à l'eau-forte.

Le musée du Louvre possède un tableau exécuté par Boudewyns et par son auxiliaire habituel. Il représente l'ancien marché au poisson d'Anvers, sur les bords de l'Escaut, près de la tour maintenant démolie des Boulangers. Les marchandes établies sous des hangars servent la pratique ; des pêcheurs débarquent leur récente capture. Dans le lointain pyramide la haute tour de Notre-Dame (1). Quatre ouvrages dus aux mêmes pinceaux ornent le musée de Valenciennes : le plus remarquable figure le passage d'un bac. Sans analyser ces toiles secondaires, je me bornerai à dire l'impression générale qu'elles m'ont faite. C'est une manière très-rude de peindre, avec de grands effets d'ensemble. L'étude ou l'imitation de Claude Lorrain est manifeste. Boudewyns connaissait très-bien les lois de la perspective, et les terrains fuient dans l'espace. Les petites figures de Bout sont faciles,

(1) Une gravure de ce tableau a été publiée à Paris, chez Daumont, rue Saint-Martin, avec un double titre : *Scaldis ostium et piscarium forum Antverpiæ. — Trente-septième vue d'optique, représentant l'embouchure de l'Escaut et la poissonnerie d'Anvers.* Ce mot d'*embouchure* est tout à fait impropre, puisque Anvers se trouve à vingt lieues de la mer.

élégantes, mais rudes et peu significatives. Descamps les trouvait d'une grande correction, touchées avec esprit et avec finesse. Elles ne me semblent pas, à beaucoup près, aussi intéressantes. Art décoratif, en somme, qui ne plaît qu'à distance et ne peut être examiné de près.

Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas catholiques, aimait tant les ouvrages des deux coloristes associés, fort en vogue sans doute pendant son administration, que seize de leurs toiles décoraient son appartement.

Boudewyns eut pour élève ce Mathieu Schoewardts, dont nous avons déjà parlé, comme d'un peintre mystérieux. Entré dans l'atelier du paysagiste bruxellois le 25 juin 1682, il ne fut reçu franc-maître que huit ans après, le 28 septembre 1690. A quelle époque était-il né? On l'ignore. Passa-t-il quelque temps en France? Peut-être, avant d'appartenir à la ghilde, comme Genoels, Boudewyns lui-même et tant d'autres. Mais il paraît avoir ensuite habité constamment Bruxelles. En 1692-1693 et l'année suivante, il fut un des trois doyens du métier. Il gravait à l'eau-forte, et l'on connaît de sa main plusieurs planches, au moins quatre. L'une représente une compagnie de paysans, qui s'amusent des grimaces d'un rustre, tâchant d'attraper avec les dents une pomme suspendue à une ficelle; la seconde, une querelle de villageois dans un cabaret; les deux autres, qu'on peut voir à la Bibliothèque royale de Bruxelles, figurent un marché de village et une réunion de buveurs assis devant une guinguette.

Mathieu Schoewardts eut un frère qui s'appelait

François et tenait aussi la palette : il fut reçu franc-maître dans la jurande de Bruxelles en 1704. Un Pierre Schoewardts, admis au même titre en 1731, était peut-être le neveu du premier coloriste.

Les tableaux de Mathieu ne sont point rares : on en voit fréquemment passer dans les ventes. Le Louvre en possède deux, et le musée de Bruxelles deux autres, tous les quatre signés : *M. Schoewardts*, mais non datés, ce qui est fâcheux, parce que l'on perd ses traces après l'année 1694 : Weyerman n'en souffle mot, on ignore absolument à quelle époque il termina ses jours. Tout dans ses tableaux paraît de la même main, les fonds comme les personnages : il est donc à présumer qu'il n'eut pas de collaborateur. Sa manière expéditive ne provoque point l'admiration : il y a sur ses toiles beaucoup de paysage et beaucoup de figures; mais le style en est médiocre. On y retrouve la facture de ses prédécesseurs, plus grossière, plus décorative, amalgamée avec l'imitation de Jean Brueghel, dont Schoewardts ne s'était pas approprié la finesse. Le coloris outré, chargé, attire l'œil et ne satisfait point le connaisseur. Les détails manquent, le dessin n'a pas de fermeté. Ces œuvres artificieuses montrent sans voile le charlatanisme des époques inférieures. Elles étaient calculées pour séduire la foule par un éclat vulgaire et brutal.

Et le flot de l'émigration flamande roulait toujours vers Paris. En 1703 y descendait du coche un nommé Charles van Falens, sur lequel on a très-peu de détails, bien qu'il soit devenu membre de l'Académie des beaux-arts. Il était né à Anvers en 1684, et l'on prétend qu'il eut pour maître un certain F. Francken.

Mais ce peintre ignoré ne dut lui apprendre qu'à tenir le pinceau. Ses véritables guides furent les artistes hollandais qui lui servirent de modèles, Philippe Wouwerman en première ligne et Nicolas Berghem après lui. Arrivé en France à l'âge de dix-neuf ans, ce dut être à Paris même, au Louvre et dans les cabinets des amateurs, qu'il prit une direction, qu'il acheva ses études. On ne sait point comment il débuta, s'il eut une carrière pénible ou facile. Selon toute apparence, il trouva d'abord de l'occupation, gagna sa vie sans trop d'efforts, mais n'obtint pas rapidement un succès définitif. Il avait quarante-deux ans, lorsqu'il fut reçu à l'Académie, le 29 novembre 1726, comme peintre de paysages et d'animaux. Il donna pour morceaux de réception les deux ouvrages de sa main, que possède le Louvre, et que Jean Moyreau a gravés, pour sa réception aussi, en 1736. Mariette nous apprend que c'était un habile restaurateur de tableaux; puis il raconte une anecdote qui semble prouver le contraire. Le Régent, dit-il, le chargea de nettoyer ses peintures et lui recommanda surtout la collection qu'il avait acquise de Don Livio Odescalchi; mais, au lieu de les nettoyer, ajoute le malin biographe, il les récura, enleva les glacis et les demi-teintes, opération brutale qui chagrina le prince. Van Falens ne siégea pas longtemps sous les voûtes de l'Institut; le 29 mai 1733, il fermait les yeux pour toujours. Il avait eu le bon esprit de ne pas retourner en Belgique, où il n'aurait trouvé que le dénûment et la famine.

Ses pastiches sont peints avec une grande habileté : on y admire en partie les mérites des modèles qu'il imitait. Sa couleur est fine, légère, élégante ; il com-

posait d'une manière agréable et ingénieuse ; ses terrains fuient dans l'espace, conformément aux lois de la perspective ; ses vues agrestes ont du naturel et du charme ; il distribuait savamment la lumière. La France, en l'adoptant, fit donc preuve de goût. Mais des variations bien exécutées ne valent pas des motifs originaux : tous les airs de Van Falens étaient connus.

Les deux morceaux du Louvre rappellent exactement les toiles de Philippe Wouwerman. L'un représente une *Halte de chasseurs*, l'autre un *Rendez-vous de chasse*. Devant une résidence champêtre, avec terrasses et statues, un groupe de veneurs à cheval se sont arrêtés. Une des jeunes femmes a mis pied à terre et prend des fruits qu'un petit nègre lui apporte dans une corbeille. Près de la dame, un chasseur debout, appuyé sur son fusil, la regarde vivement. Deux autres personnages sont restés en selle. A gauche, un berger assis cause avec un page, en gardant ses moutons et ses chèvres. Un ample paysage, que varient des bouquets d'arbres, une tour, un hameau, une église, que traverse le cours sinueux d'une rivière, occupe le fond, sous un ciel où roulent de grands nuages. Dans cette description, le lecteur doit reconnaître les agencements de Philippe Wouwerman.

Le second tableau n'a pas une moindre analogie avec les compositions du maître hollandais. Devant une cabane rustique, un groupe de chasseurs à cheval prennent du repos. L'un est descendu de sa monture et cause avec une dame ; un autre porte un aucon sur le poing ; un troisième tend la main pour prendre un verre de boisson, que lui offre une paysanne. Dans l'angle de gauche, un musicien am-

bulant joue du violon, deux enfants achètent des œufs à une marchande ; dans l'angle de droite, quelques jeunes filles lavent du linge, des hommes se baignent. La rivière serpente à travers un large site qu'anime un village, que couronnent des nues accidentées.

Le soin et l'adresse avec lesquels sont peints les chevaux attestent une longue étude du maître de Harlem, qui vécut juste quarante-neuf ans, comme son imitateur (1).

Les tableaux de Van Falens ornent peu de galeries et n'abondent pas dans les ventes. Je suppose qu'on attribue les meilleurs à Philippe Wouwerman, les moins heureux à Pierre. M. Le Brun d'Albanne, écrivain et amateur qui habite Troyes, en possède un touché d'un pinceau léger, alerte et spirituel. C'est encore un départ pour la chasse. A droite, on voit l'entrée d'un parc, grande porte à colonnes, surmontée d'un baldaquin en pierre : elle domine un escalier, où mendie un vieillard accompagné d'un enfant ; un valet portant une hallebarde et des femmes qu'intéresse le spectacle des joyeux groupes, occupent d'autres marches. Les cavaliers, hommes et femmes, tous élégamment vêtus, font leurs derniers préparatifs. Un chasseur, coiffé d'un grand chapeau à plumes, tient un faucon sur le poing ; une belle amazone en corsage décolleté, ayant pour monture un cheval isabelle, en porte un autre. Le piqueur, les joues gonflées, sonne vivement du cor. Un valet accouple deux chiens, son camarade en saisit par la peau du cou un troisième

(1) Il était né en 1619, et non pas en 1620, comme on le lit partout, et fut baptisé le 24 mai ; il fut enterré le 10 du même mois, en 1668.

qui veut s'échapper. De nombreux détails animent et varient la scène. A gauche des laveuses, puis une paysanne, debout, tenant une corbeille de fruits, écoutant d'un air distrait les galants propos d'un amoureux. Une vaste campagne, semée d'arbres, de villas, de maisonnettes, se déploie jusqu'aux montagnes lointaines qui ferment l'horizon. L'ensemble est vif, gai, lumineux ; on sent que tout ce monde est charmé, plein de force, de verve et d'impatience. Image d'une vie heureuse, où les obstacles sont supprimés, les désirs satisfaits, où l'imagination et les sens trouvent également leur compte.

Si nombreuse était la légion des émigrés flamands que, pour l'apprécier en détail, il me faudrait un espace énorme, et le terrain dont je dispose se rétrécit à mesure que j'avance. Beaucoup d'ailleurs ne possédaient pas le talent qui exige l'attention de l'historien. Je me bornerai donc à en citer encore deux ou trois.

Le 10 mars 1642, bien avant les annexions de Louis XIV, naissait dans le faubourg de Hautpont, à Saint-Omer, un enfant qui devait un jour être élu académicien. Arnould de Vuez montra des dispositions précoces, alla en Italie, eut beaucoup d'aventures et fut souvent obligé de mettre l'épée à la main. La faveur du prince Pamphile, gouverneur de Rome, excita contre lui la rage des envieux. Ils lui tendirent des piéges, le provoquèrent en duel ; mais comme il était brave et adroit, il blessait tous ses antagonistes et finit par en tuer un. Prévoyant qu'on l'assassinerait tôt ou tard, il se disposait à quitter la ville éternelle, quand Lebrun l'appela en France pour l'aider dans ses travaux, et lui promit une pension du roi. Il sortit se-

crètement de Rome. Non-seulement le peintre officiel le présenta au souverain et lui assura la pension promise, mais il voulut le marier avec une de ses parentes, offre que le coloriste flamand n'accepta pas, on ne sait pour quel motif. Lebrun eut la générosité de ne pas lui en garder rancune.

Mais l'adresse avec laquelle Arnould de Vuez maniait les armes ne tarda point à lui occasionner une nouvelle mésaventure. Il se trouvait dans un café, à Paris, lorsqu'un officier l'insulta, et, croyant avoir bon marché d'un civil, le força de se battre sur le champ : De Vuez tire son épée, on fait cercle autour des adversaires qui échangent quelques bottes; puis, tout d'un coup, le peintre expérimenté frappe si habilement l'agresseur, qu'il l'étend raide mort. Tous les témoins de la scène tragique attestèrent son innocence. Mais la famille du provocateur ne se tint pas pour satisfaite; elle porta plainte au roi, et le vainqueur fut obligé de disparaître quelque temps. Il suivit l'ambassade de France à Constantinople et revint, au bout d'une année, reprendre sa position et continuer ses travaux.

Le 20 décembre 1681, il était reçu membre de l'Académie des beaux-arts.

Olympe Mancini, mère du prince Eugène, lui fit conclure un brillant mariage avec la fille du gouverneur de Calais. Louvois, le rude Louvois, eut pour lui des sourires et lui accorda ses bonnes grâces. Ce fut même un travail commandé par le ministre qui décida de son avenir. Chargé d'aller à Lille exécuter un tableau, dont le secrétaire d'État voulait faire présent à l'hôpital de la ville, pour son église, Arnould

reçut des habitants un si aimable accueil, de si nombreuses demandes, et fut tellement prié de ne pas retourner à Paris, qu'il éprouva la tentation de finir ses jours dans l'ancienne capitale des Flandres. Il aimait mieux y occuper le premier rang qu'un rang secondaire ailleurs. Mais il voulait être autorisé gar Louvois; plein d'obligeance pour lui, le ministre lui accorda la permission qu'il désirait et lui assura, en outre, qu'il l'aiderait de sa protection dans toutes les circonstances. Arnould de Vuez s'établit donc à Lille, où il fut comblé d'honneurs et surchargé de travaux : il mourut à près de quatre-vingts ans, comme un patriarche (1), après avoir rempli les fonctions d'échevin et de marguillier.

O folie humaine! ce peintre choyé, admiré, amplement récompensé, n'avait, pour ainsi dire, aucun talent. Lille, Douai, Cambrai, Valenciennes, la Belgique méridionale offrent au spectateur étonné un grand nombre de ses tableaux. Les révolutions et le temps, si cruels pour les œuvres d'élite, ont respecté les siennes, au lieu d'en faire justice. On ne pourrait trouver de plus ennuyeuses, de plus insignifiantes images : l'apparence de tout, la réalité de rien. Le *Jugement dernier*, qui tapisse le musée de Lille, scandalise de sa fadeur et de sa nullité. La composition et les types ne se distinguent que par leur extrême

(1) On n'a pas trouvé sa note mortuaire sur les registres de la paroisse Saint-André, où il fut enseveli ; ces registres offrent une lacune du mois de février 1719 au 31 décembre 1720 : on pense que De Vuez termina ses jours entre les deux époques. Selon Descamps, néanmoins, il aurait cessé de vivre le 3 avril 1724 : cette date précise donne à réfléchir.

platitude : pas un trait saillant, pas une figure qui intéresse. Le dessin est pitoyable, la couleur ne vaut pas mieux, et l'absence de clair-obscur ternit, alourdit toute la page. L'*Innocence de Suzanne reconnue*, la *Mort d'Ananie* ressemblent à des ébauches plutôt qu'à des œuvres terminées : pourquoi étaler sur une toile, qui n'en peut mais, ce badigeonnage soporifique? Le *Saint François d'Assise* recevant les stigmates, énorme tableau de douze mètres carrés, afflige la vue au lieu de la séduire. Le docteur ferme les yeux et se trouve mal : l'ange qui le secourt est assez bien exécuté, mais c'est tout. Le *Saint Bonaventure*, assis devant une table et se disposant à écrire, ferait presque balbutier un éloge : on y observe des lueurs de talent.

Et le musée ne renferme pas moins de quarante-deux toiles brossées par De Vuez! Et l'on en rencontre d'autres à l'hôtel de ville, à l'hôpital Comtesse, à l'église Saint-André, à l'église Sainte-Madeleine! Dans l'avant-dernier monument, la *Guérison du paralytique* console les yeux par une assez belle couleur et surtout par l'harmonie générale des tons; mais quels types effacés, quelles expressions languissantes! Tout est vague, flottant, insipide : rien n'annonce que l'auteur ait senti, pensé n'importe quoi. Il dormait en travaillant, et ses peintures ont l'air d'un songe ennuyeux.

Ferdinand Elle, né à Malines en 1612, suivant le témoignage de Mariette, eut d'abord, comme Arnould de Vuez, l'existence la plus orageuse (1). Il ne pou-

(1) On trouvera le détail de ses aventures dans le quatrième volume de Campo Weyerman, p, 357 et ss.

vait se plier aux mœurs légères, aux habitudes obséquieuses de l'époque, et s'attirait toutes sortes de mésaventures. A Paris, sa bravoure intéressa un noble personnage, qui devint son protecteur et lui aplanit le reste de sa carrière. C'est toujours, comme on voit, la même générosité envers les bannis de la détresse. Ferdinand Elle, dit Mariette, fut un des plus excellents peintres de portraits qui aient paru en France. Jeune encore, il devint membre de l'Académie des beaux-arts, le 1er février 1648, au moment où elle naissait. Il ne se borna point à reproduire sur la toile les traits des grands seigneurs, des écrivains et des artistes, mais peignit à l'occasion des sujets historiques. La mort le frappa le 12 décembre 1689, comme il était âgé de soixante-dix-sept ans.

Qui a vu des tableaux de Ferdinand Elle? Personne, je crois; et pourtant il eut un brillant succès à une époque fameuse dans l'histoire de la littérature et des beaux-arts. Quelques estampes seulement peuvent donner une idée de son mérite. Tel est un beau portrait de Charles d'Orléans, comte de Dunois, gravé par Nanteuil; tel est encore celui de Pierre de Jode le vieux, gravé par Pierre de Jode le fils. On ne peut y méconnaître un vrai talent, qui anime les personnages et indique leur caractère. Le peintre malinois dut exécuter à Anvers, et de très-bonne heure, l'original du dernier morceau, puisqu'il n'avait que vingt-deux ans lorsque le modèle partit pour le monde inconnu. La planche décore le volume publié par Cornille de Bie. J'ai vu à Ypres, dans l'hôpital Sainte-Marie, un autre spécimen bien curieux de sa manière : c'est une *Annonciation* reproduite au burin, de même

grandeur que la toile : la copie a 220 centimètres de haut, 160 de large, et se compose de neuf feuilles assemblées dans un cadre. Trois autres morceaux d'égale dimension tiennent compagnie à celui-là : le *Christ au roseau*, par Van Dyck, la *Cène*, par Rubens, la *Nativité*, par Pierre de Cortone. Ferdinand Elle soutient sans trop de désavantage la comparaison avec ces grands maîtres. Les planches sont de bons travaux, énergiquement traités, d'une touche ferme et nette. Quel artiste a eu ce laborieux caprice? Un nommé François Langot, que M. Duplessis lui-même ne connaît pas, malgré le soin avec lequel il a étudié l'histoire de la gravure en France. Michel de Marolles le cite deux fois, mais se borne à le citer. Ce n'était pas un homme ordinaire : sa tentative audacieuse méritait plus d'attention et plus d'honneur. Les quatre estampes portent l'indication des sujets, les noms des peintres et celui du graveur, et font savoir qu'elles se vendaient rue Saint-Jacques, chez Landry, à l'enseigne de son patron.

Ferdinand a gravé lui-même quelques pièces à l'eau-forte, la plupart d'après les originaux de Testelin. On en trouve qui portent les dates de 1644 et de 1656. Elle appartenait à une famille calviniste, dont il avait gardé les opinions religieuses, ce qui explique son séjour en Hollande d'abord, puis son arrivée en France. Aussi quand Louis XIV, sans purifier ses mœurs scandaleuses, entreprit de ramener les sectaires par la force dans le giron de l'Eglise, Ferdinand, comme hérétique, fut expulsé de l'Académie des beaux-arts : il n'y rentra qu'après avoir abjuré sa croyance hétérodoxe.

Il eut deux fils, Louis et Pierre, qui tinrent comme lui la palette et s'occupèrent surtout à reproduire le modèle vivant. Quel usage le sort a-t-il fait de leurs tableaux? On n'en connaît pas un seul. Le premier peintre, venu au monde sur les bords de la Seine en 1648, fut élu membre de l'Académie le 5 juillet 1681, et termina ses jours dans la ville de Rennes le 5 du mois de septembre 1717, âgé de soixante-neuf ans.

Dominique Nollet, né à Bruges vers 1640, mort en 1736 à Paris, qu'il était venu habiter, peignait de beaux paysages avec bestiaux, des combats entre les chrétiens et les Turcs, ceux-ci hardiment traités. Il représenta encore, sur de grandes toiles, des luttes d'animaux féroces. Sa manière, suivant Gault de Saint-Germain, ressemble tellement à celle de Van der Meulen, qu'on y trouve peu de différence. Son exécution légère effleurait seulement la toile. Très-rares en Bavière, en Allemagne, en Flandre, ses œuvres sont presque introuvables sur le territoire français, où il a longtemps demeuré. Bruges possède trois tableaux de sa main ; dans l'église des Carmes, *Saint Louis débarquant en Palestine*, où il est reçu par les Carmes ; dans l'église Saint-Jacques, une *Bataille*, qu'on prendrait pour un Van der Meulen ; dans l'église Sainte-Anne, une *Visitation* au milieu d'un vaste paysage. Dominique était retourné à Bruges en 1687 et avait été reçu membre de la corporation de Saint-Luc le 19 juin. La galerie de Schleissheim contient deux de ses toiles, figurant des luttes entre les Chrétiens et les Musulmans. L'auteur avait été peintre officiel de Maximilien II, électeur de Bavière, pendant qu'il gouvernait les Pays-Bas catholiques, de 1692 à 1701. Le

bon prince gaspillait pour ses plaisirs les ressources de la Belgique agonisante et les fonds de la Bavière indignée.

Ce n'était pas seulement les peintres qui venaient chercher un asile en France, demander à la nation de les protéger contre le chômage, l'abattement et la misère. Les sculpteurs arrivaient aussi, comme Gérard van Opstal et Philippe Buyster. Et les graveurs prenaient la même route. Un des plus puissants artistes qui aient jamais manié le buriu, trouva dans le royaume de Louis XIV une seconde patrie.

Gérard Edelinck était né à Anvers, au mois d'octobre 1640 : le 20, il fut tenu sur les fonts de baptême à l'église Saint-Jacques. Son père, qui exerçait le métier de tailleur, se nommait Bernard; sa mère, Anne de Winter. Dès l'âge de douze ans, il fut mis en apprentissage chez un graveur maintenant peu connu, Gaspard Huybrechts, preuve certaine que sa famille le destinait à la carrière des beaux-arts. Ce maître inhabile, qui fabriquait sans talent des images de dévotion, n'aurait pu former le goût et la main de son élève : Gérard dut profiter d'un autre enseignement. Fut-il instruit par un peintre dont on ignore le nom, et devint-il plus tard le disciple de Corneille Galle le jeune, comme l'assure l'auteur anonyme de sa biographie publiée dans les *Mémoires inédits sur les Artistes français?* On peut le croire, c'est même probable, mais les archives de la corporation de Saint-Luc ne le disent pas. Gérard Edelinck fut reçu franc-maître en 1663-1664. Avant cette époque, son second professeur, Corneille Galle, l'avait rendu à son père, en déclarant qu'il ne pouvait plus lui rien

enseigner, que ses tailles éclipsaient déjà les siennes.

Voilà donc Gérard muni d'un titre qui lui permettait d'exercer publiquement sa profession et d'en tirer bénéfice. Mais en quel lieu travailler ? Resterait-il sur les bords de l'Escaut, dans un pays ruiné, dans une ville morte ? Ou bien irait-il s'abriter sous le manteau de la France, qui traitait les artistes comme une généreuse patronne ? Il n'hésita pas longtemps, car son père, le tailleur, ne pouvait lui être d'un grand secours : il hésita d'autant moins qu'il avait un frère nommé Jean, graveur comme lui, domicilié déjà dans la capitale. Un jour donc, il se mit en chemin, la tête pleine de projets et le cœur plein d'espérance.

Il arrive chez son frère, lui demande s'il a du travail et quelle tâche l'occupe pour le moment. L'artiste émigré lui montre l'effigie du médecin hollandais Renier de Graef, qu'il venait d'entreprendre.

— Eh bien, dit Gérard, donne-moi ton burin et prépare le souper, car le voyage m'a mis en appétit ; j'avancerai ta planche pendant que tu soigneras la cuisine.

Jean Edelinck n'était pas riche, comme on voit, et beaucoup d'exilés flamands devaient se trouver dans la même situation. Ils étaient si nombreux d'ailleurs, qu'ils avaient à l'église Saint-Germain des Prés un autel spécial (1). Beaucoup d'entre eux, selon toute apparence, se servaient de leurs propres mains. Jean Edelinck va donc chercher des vivres et met sur le feu un repas d'un luxe inusité. Pendant ce temps,

(1) Gérard lui-même en fut nommé plus tard administrateur perpétuel. *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II, p. 57.

Gérard ne chômait point : quand la soupe fut prête, la planche l'était aussi. Avec cette merveilleuse, incomparable facilité d'exécution qu'il garda toujours, il avait terminé le portrait du médecin (1).

Pour assurer son existence, Gérard entra chez le graveur François de Poilly. Longtemps il y travailla dans l'obscurité aux estampes que publiait son patron. Enfin cet honnête homme (car il y avait alors des honnêtes gens) le laissa mettre son nom sur quelques planches. Elles révélèrent aux connaisseurs un talent exceptionnel. Mais le fils du tailleur d'habits ne s'enrichissait pas ; il avait besoin d'une protection pour sortir d'affaire. Un de ses compatriotes la lui procura.

Les artistes de la colonie flamande se visitaient, se fréquentaient l'un l'autre. Edelinck fut mis en rapport avec Philippe Champaigne, dont il devint plus tard l'ami intime. Le peintre de Port-Royal lui confia un *Saint Jérôme*, qu'il venait d'exécuter. Gérard le grava en petit, et le maître janséniste offrit un exemplaire de la reproduction au tout-puissant Lebrun. L'artiste français mesura du premier coup d'œil la supériorité du jeune homme et calcula sans doute l'usage qu'il pourrait faire d'un si rare talent. Il montra la planche au roi, au ministre Colbert, et il fut résolu qu'on chargerait Edelinck d'une entreprise difficile, d'une œuvre capitale, où il déploierait à son aise toute la vigueur et toute la souplesse de son burin. On lui demanda de reproduire sur le

(1) Mariette, dans son *Abecedario*, conte deux fois cette anecdote : il déclare la tenir d'Edelinck le fils et de Nicolas Vleughels.

cuivre la *Sainte Famille* de Raphaël, qui orne actuellement le musée du Louvre.

Gérard Edelinck débuta par un chef-d'œuvre. On y admira en même temps la perfection du travail et l'originalité de la méthode. C'était une nouvelle manière de procéder. Avant lui, les graveurs n'employaient que des tailles carrées, toujours semblables et d'un aspect monotone. Gérard y substitua le losange, qui varie, s'étend, se resserre, change de proportions. Il modifiait si habilement sa touche qu'il parvenait à indiquer la matière des objets : la chair, le bois, les métaux, le linge, les diverses sortes d'étoffes prenaient sur ses planches un aspect bien caractérisé. Il unissait d'ailleurs la verve et la hardiesse de Corneille Visschers à la suavité de Bolswert. C'était un révolutionnaire de la bonne espèce, qui fondait au lieu de détruire. Son exemple et sa méthode ont exercé l'influence la plus heureuse sur l'école française de gravure.

Les éloges unanimes obtenus par *La belle Jardinière* firent concevoir au jeune artiste, devenu si rapidement un maître, l'espoir d'être envoyé à l'école de Rome, avec la pension habituelle. Sa demande fut agréée sur-le-champ par le roi. Mais alors eut lieu un fait extrêmement honorable pour la France, un acte si généreux, qu'il prend, au milieu de notre époque triviale, un aspect légendaire. Le ministre craignit de perdre les services d'un homme tout à fait éminent. Il représenta au souverain que l'Italie ne possédait aucun graveur d'élite; que, Gérard Edelinck une fois à Rome, on essayerait peut-être de l'y retenir, en lui offrant de grands avantages. Louis XIV eut peur à

son tour : il révoqua l'ordre qu'il venait de donner. Mais une compensation fut jugée nécessaire pour ne pas mécontenter le graveur et pour le fixer dans le royaume. Des commandes nombreuses ne parurent pas suffisantes. Colbert se chargea de son établissement; Nicolas Regnesson, graveur et marchand d'estampes, qui habitait la rue Saint-Jacques, venait de mourir, laissant une fille unique et une fortune. Le ministre négocia lui-même son mariage avec Edelinck, dont la belle figure aida sans doute beaucoup au succès. Et puis un secrétaire d'État qui vient demander la main d'une jeune personne, qui exprime ou laisse entrevoir le désir du roi, est toujours bien accueilli. La noce eut lieu en grande pompe à Saint-Séverin, le 1er mai 1672; Philippe Champaigne y représentait le père de Gérard; Charles Lebrun, Jean et Gaspard Edelinck, frères de l'époux, Robert Nanteuil, Claude Isaac, graveur et marchand d'estampes, la mère et le grand-père de la mariée y assistaient. Voilà comment la France traitait ses hôtes (1).

Où sont maintenant les souverains, les secrétaires d'État, qui prendraient ainsi à cœur le sort d'un grand homme, qui montreraient la même générosité, la même sollicitude que Louis XIV et son ministre?

A partir de son mariage, la vie d'Edelinck ne fut qu'une longue suite de prospérités. L'Académie des beaux-arts lui ouvrit ses portes le 6 mars 1677, et le nomma conseiller le même jour. Louis XIV lui donna un logement aux Gobelins et une pension de cin-

(1) Nicolas Regnesson, homme d'un certain mérite, avait eu l'honneur d'enseigner la gravure au fameux Nanteuil.

quante écus. Sa main était si prompte qu'il gagnait jusqu'à dix pistoles par jour. Les plus grands personnages lui rendaient visite. Le duc d'Orléans, futur régent de France, lui témoigna une constante faveur. Il avait cependant gardé ses habitudes flamandes, une passion infatigable pour les longs repas, et un jargon qui n'avait que des similitudes éloignées avec la langue française. Mais comme il était vif et spirituel, il animait, il fécondait ce patois, lui communiquait une certaine grâce naïve et rendait sa conversation intéressante. Il mourut comblé d'honneurs, à l'âge de soixante-six ans, le 3 avril 1707.

Ses deux frères, Jean et Gaspard François, Nicolas son fils, manièrent également le burin. Nicolas Pitau lui prêtait son aide et exécutait souvent les fonds de ses planches : lui et son frère Jacques, nés tous les deux à Anvers, habitaient la capitale depuis 1660. Pierre van Schuppen, originaire aussi d'Anvers, où il avait vu le jour en 1625, où il avait été admis comme élève dans la corporation de Saint-Luc en 1639-1640, comme franc-maître en 1651-1652, vint chercher fortune à Paris peu de temps après sa réception : il y trouva la gloire et l'aisance; dès le 11 août 1663, il devenait membre de l'Académie. Le 7 mars 1701, il mourait chez le peuple généreux qui l'avait si bien traité. Corneille Vermeulen, né dans la même ville, eut aussi beaucoup d'obligations à la France, où il passa de longues années. Jacques Coelemans, appelé des bords de l'Escaut par le marquis Boyer d'Aiguilles, résida presque toute sa vie à Aix en Provence : il y publia une collection magnifique et y mourut en 1735, âgé de quatre-vingt-un ans, car il n'était pas venu

au monde en 1670, comme le répètent tous les biographes : son acte de baptême, sur les registres de Notre-Dame, à Anvers, porte la date du 23 août 1654.

Ainsi la France, dans la détresse de la Belgique, était pour les enfants de ce pays malheureux un asile toujours ouvert. Elle les accueillait noblement, les traitait comme ses propres fils, leur tendait même souvent les bras, les appelant d'une voix maternelle. Ceux qui l'abandonnaient, pour retourner dans les Pays-Bas catholiques, en étaient presque tous punis. Sa récompense fut d'associer leur talent à sa gloire, d'en jouir et de s'en faire honneur, puis de voir sa grâce, sa délicatesse, son esprit charmant recevoir une forme picturale des artistes qui vont nous occuper.

CHAPITRE IV

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

ANTOINE WATTEAU. — Aspect flamand de Valenciennes. — Watteau y vient au monde six années seulement après sa réunion à la France. — Son premier maître, Albert Gérin.— Chefs-d'œuvre flamands qui ornaient tous les édifices de la ville. — Campements, défilés de troupes dans les environs. — Départ de Watteau pour Paris. — Sa misère, son asservissement et son courage. — Son organisation en souffre. — Gillot le recueille et lui donne du travail. — Influence de cet esprit bizarre sur son imagination. — Watteau passe de son atelier dans celui de Claude Audran. — Il s'y habitue à peindre des arabesques et des panneaux décoratifs. — Ses études au Luxembourg. — Il achève d'y former son talent. — Ses affinités avec l'école flamande et avec l'esprit français. — Sa manière de reproduire la nature. — Son étrange aspect, son caractère; causes de ses dégoûts. — Ouvrages qui spécifient son genre de talent et son exécution. — Sa mort prématurée.

Toutes les observations que nous avons faites sur Lille et sur la physionomie flamande qu'elle a conservée de nos jours, s'appliquent d'elles-mêmes, pour

ainsi dire, à Valenciennes. Le 17 mars 1677, les mousquetaires du roi l'emportaient presque d'emblée, par un acte de valeur impétueuse (un tableau de Van der Meulen, au Louvre, retrace ce brillant fait d'armes); l'année suivante, le 10 octobre, le traité de Nimègue l'annexait aux provinces septentrionales. Eh bien, elle a gardé depuis lors son ancien aspect flamand, ses mœurs indigènes et ses vieilles habitudes. Le voyageur qui se promène dans ses rues tortueuses, croit avoir déjà traversé la frontière. L'architecture des maisons, la forme, les stores, les rideaux des fenêtres, l'agencement et la décoration des boutiques lui rappellent la contrée voisine (1). Bien mieux, les habitations nouvelles, que l'on construit en ce moment dans les faubourgs, sont modelées, non pas sur celles de Paris, mais sur celles de Gand, de Bruxelles et d'Anvers. Et les auteurs du pays, comme Arthur Dinaux, imitent les flandricismes des écrivains belges.

Or, Valenciennes n'était réunie à la France que depuis six ans, lorsque Watteau y vint au monde, le 18 octobre 1684. C'était donc une ville entièrement

(1) La grande place aurait présenté de nos jours un aspect flamand des plus curieux, si on ne l'avait pas transformée en 1750, pour encadrer une statue de Louis XV. « Un tableau du musée de Valenciennes, dit M. L. Cellier, reproduit la face occidentale du grand marché, tel qu'il était au milieu du xv[e] siècle. Les deux siècles suivants y avaient apporté peu de modifications, de sorte que l'on peut, d'après cette peinture, reconstruire en idée ce que fit disparaître l'édilité de 1750. C'était un assemblage extrêmement pittoresque d'édifices en bois aux pignons aigus, aux étages en surplomb, historiés de la manière la plus fantasque, et datant la plupart du xv[e] et même du xiv[e] siècle. »

néerlandaise, où il n'y avait de français que le gouverneur et l'administration royale. Il faut bien, en conséquence, à moins de violenter hardiment l'histoire, classer Watteau parmi les peintres flamands. Et l'on va voir comme ses affinités organiques l'entraînaient vers les écoles des Pays-Bas.

Son père, Jean-Philippe Watteau, n'était point, quoi qu'on ait dit, un humble artisan, qui gagnait avec anxiété son pain de chaque jour. C'était un maître couvreur, faisant seul ou de compagnie des entreprises importantes, ayant d'ailleurs pignon sur rue, abrité contre les eaux du ciel par ses propres tuiles. Des pièces authentiques prouvent qu'il exécuta les toitures de monuments considérables, la petite Boucherie, l'École dominicale et ses dépendances, les casernes de la citadelle, les pavillons et courtines de la ville. Son éducation n'avait pas été négligée; sa signature ferme et nette sur les registres de l'église Saint-Jacques, sa paroisse, dénote l'habitude de manier la plume, mérite peu commun chez les hommes de métier, à l'époque où il vivait (1). A tous les égards donc, il figurait dans l'aristocratie urbaine comme un bourgeois notable.

Watteau, d'après ces faits, dut recevoir l'instruction ordinaire qu'on donne aux enfants de bonne famille. Peut-être les premiers éléments de la science lui furent-ils enseignés par les Jésuites; peut-être commença-t-il ses études à l'abbaye Saint-Jean, non loin de laquelle demeurait son père. Cet homme d'un

(1) L. Cellier : *Antoine Watteau, son enfance, ses contemporains* (Valenciennes, 1867).

esprit charmant, d'une imagination délicate, n'entra point dans la vie comme un barbare.

Mais en faisant donner à son fils l'éducation première, qui ouvre aux intelligences les portes de la civilisation, Jean-Philippe ne voulait pas l'élever audessus de lui-même : il entendait bien qu'il apprendrait l'art de dresser une charpente et d'ajuster des tuiles. Ce fut pour un art différent que Watteau montra une vocation énergique. Son père, qui n'avait pas le cœur tendre et la volonté flexible, dut résister longtemps, crier, gronder ; mais la bourrasque se termina par un acquiescement aux désirs du mioche. Celui-ci avait dix ou onze ans lorsqu'il entra dans l'atelier d'un peintre de la ville (1).

Le premier maître de Watteau a été traité d'une manière trop dédaigneuse par la critique mal informée. Il semblerait que ce fût un barbouilleur de province, qui ne pouvait guère enseigner à son disciple que les éléments du dessin. Et pour comble de mépris, les biographes ne citent même pas son nom. Il s'appelait Jacques-Albert Gérin, et était alors le peintre le plus estimé de Valenciennes, le chef de la corporation de Saint-Luc. On le chargeait de tous les travaux officiels (2). Les églises, les couvents, les bourgeois et le gouverneur de la ville ne lui marchandaient pas les commandes. La date de sa naissance est inconnue, mais on sait qu'il se maria en 1664 et mourut en 1702. La tempête révolutionnaire et le bombardement de

(1) *Vie de Watteau*, par M. de Julienne.

(2) Voyez dans la brochure de M. L. Cellier les extraits des comptes municipaux.

Valenciennes, en 1793, ont anéanti le plus grand nombre de ses tableaux, mais il doit rester de lui une *Adoration des Mages* dans l'église Notre-Dame, à Douai, et une autre composition dans l'église Sainte-Catherine, à Lille. Valenciennes possède encore trois œuvres de sa main, qui ornent le musée, la chapelle de l'Hospice général et l'église de Fresnes. Elles ne dénotent pas un mérite supérieur, mais révèlent la somme de talent qu'on peut acquérir par le travail et l'intelligence.

Comment sait-on que Watteau devint son élève? C'est un auteur indigène qui nous l'apprend, et cet auteur avait de Gérin la plus haute opinion. « Watteau, dit-il, apprit de Gérin à dessiner et à peindre ; *ce grand maître* le prit en affection et lui donna ses soins ; mais voyant l'originalité de ses talents, il l'engagea à aller à Paris pour se perfectionner (1). » Quand lui donna-t-il ce conseil? Dans un moment qui ajoutait à son importance et le rehaussait d'une émotion tragique; au lit de mort. C'est en 1702 effectivement que Gérin fut couché sous le gazon, et c'est en 1702 que Watteau quitta Valenciennes.

Deux circonstances influèrent sur son esprit d'une manière très-énergique pendant la première époque de sa vie ; les chefs-d'œuvre flamands qui séduisaient partout sa vue dans les monuments publics, le passage continuel des troupes par Valenciennes, durant la folle guerre entreprise pour rétablir Jacques II sur le trône des Stuarts et la lutte européenne de la succession d'Espagne.

(1) Hécart, *Biographie valenciennoise*, p. 9.

Les sept églises paroissiales et les vingt et un monastères de la ville renfermaient de nombreux tableaux, qui ont formé depuis le Musée, un des plus beaux de l'Europe. Il y avait là des toiles admirables, le triptyque de *Saint Étienne* et la *Descente de croix*, par Rubens, la sublime *Décollation de saint Jacques*, par Van Dyck, *Notre-Dame du Rosaire*, le *Repentir du prince des apôtres*, dus au pinceau de Gaspard de Crayer, l'*Union fait la force*, par Abraham Janssens, l'*Adoration des Mages*, par Martin de Vos, qui ornent maintenant la collection urbaine; *S. Bernard et le duc d'Aquitaine*, par Martin Pepyn, la *Vierge des Douleurs*, par Otho Vœnius, qui pavoisent encore l'église Saint-Nicolas, et bien d'autres productions excellentes. Voilà les modèles que Watteau avait sans cesse devant les yeux, qui le faisaient rêver dans le demi-jour des basiliques et des salles capitulaires. Né avec un profond sentiment de la couleur, pouvait-il ne pas recevoir une impression terès-viv de ces pages harmonieuses et resplendissantes? Comme le dit avec raison M. L. Cellier, « Flamand il partit de Valenciennes, Flamand il resta à Paris, et les œuvres qu'il étudia de préférence en cette ville furent encore celles de Rubens dans la galerie du Luxembourg. »

Watteau n'avait pas cinq ans, lorsque la coalition contre la France, nommée la *Ligue d'Augsbourg*, alluma les canons sur les champs de bataille. Elle avait été provoquée par la révolution de 1688 en Angleterre et par le dessein que Louis XIV avait manifesté de rendre à Jacques II sa couronne. La déclaration de guerre eut lieu le 5 février 1689, et la lutte dura jusqu'au 20 septembre 1697, où fut signé près

de La Haye l'absurde traité de Ryswick, une de ces folies que le *grand roi* ne cessa de faire pendant vingt ans, depuis la révocation de l'Édit de Nantes, promulguée le 22 octobre 1685. Une paix transitoire succède au tumulte et au fracas des expéditions militaires. La mort de Charles II et la succession d'Espagne font de nouveau gronder la poudre en 1701, et, pendant la dernière année de son séjour à Valenciennes, Watteau assiste encore au défilé des troupes qui marchent vers les Pays-Bas, visite les campements que le luxe des officiers et la bonne humeur des soldats transforment en lieux de plaisir. Ces spectacles joyeux et animés frappèrent si bien son imagination, que ses premières toiles importantes furent un *Départ de troupes* et une *Halte d'armée*. Par la suite, il revint fréquemment à ces sujets, comme à des souvenirs d'enfance.

Et que l'on me permette ici une réflexion historique. Les scènes militaires de Watteau et de son ami Pater prouvent que, malgré les sacrifices et les revers de la nation, pendant les séniles extravagances de Louis XIV, nos troupes avaient conservé cette charmante gaieté française, qui est l'avant-garde du courage. Elles prouvent de plus que la population de Valenciennes avait accepté cordialement son annexion au royaume, l'inepte, odieuse et cruelle domination de l'Espagne ne pouvant laisser aucun regret. Les haltes de nos armées devenaient des espèces de foires, où la galanterie se mêlait à la bonne chère, aux jeux et aux divertissements. Les citadines et les villageoises accueillaient avec leurs plus doux sourires les champions de la France.

Watteau ne quitta point Valenciennes sans avoir à

supporter de nouveaux désagréments et des scènes de famille. Son père, qui avait consenti avec tant de répugnance à le laisser étudier la peinture, s'irrita bien autrement, lorsque le jeune homme témoigna le désir d'aller travailler dans la capitale. Dépenser encore de l'argent pour ce musard, pour ce barbouilleur, il s'en garderait bien! Son rêve implacable, c'était de faire monter son fils sur les toits. Après des explications très-dures, que l'on devine, le pauvre élève partit pour la grande cité, sans hardes et sans argent (1). Avait-il encore sa mère, Michelle Lardenois, et cette mère avait-elle un cœur? Ou bien une marâtre envenimait-elle l'obstination et la fausse sagesse de son père? C'est un point que je n'ai encore pu éclaircir. La misère et la tristesse, auxquelles le brutal industriel vouait son fils, allaient miner son organisation délicate, assombrir pour toujours son caractère, réduire sa vie à n'être qu'une aurore.

Ayant la bourse vide, il lui fallut accepter les plus tristes besognes, passer d'un fabricant de tableaux chez un autre, souffrir de la faim, du froid, du mépris qui aggrave les maux de l'indigence. Un de ses patrons lui donnait trois livres par semaine et de la soupe tous les jours! Avec de si faibles ressources, il devait loger dans un galetas, porter un costume délabré, lui le peintre charmant des rêves d'amour et des élégances aristocratiques! Et jamais un secours, une marque d'intérêt ou de pitié ne lui vinrent de sa fa-

(1) *Catalogue de Quentin de Lorangère*, par Gersaint, p. 173.— « Plutôt que de se ranger à la profession de son père, il le quitta et vint à Paris dans l'équipage que l'on peut imaginer. » *Vie de Watteau*, par le comte de Caylus.

mille. Pauvre enfant de dix-huit ans, chétif et maladroit, qui rentrait dans une chambre sans feu, qui n'était soigné par personne, n'entendait ni le soir ni le matin une parole de tendresse ou de consolation!

Loin de se décourager cependant, il redoublait d'efforts pour sortir de sa malheureuse situation. L'âpre destin ne lui laissait qu'une alternative : gagner à la nage une côte hospitalière, ou sombrer dans l'infortune qui l'entourait de ses vagues menaçantes. Il employa donc à travailler sans relâche tous ses moments de loisir, le soir, les dimanches et les fêtes. N'ayant à sa disposition d'autre modèle que la nature, il copiait infatigablement tous les objets qui frappaient son attention. Il acquit par là une science et une facilité extraordinaires : nul n'a mieux su reproduire la vie; mais un labeur continuel ruinait sa santé, abrégeait sa part d'existence.

Malgré ce travail soutenu, il ne prévoyait pas comment il sortirait d'affaire, lorsqu'un heureux hasard lui fit rencontrer Gillot. On ne sait pas au juste à quelle époque; mais les cruelles épreuves de Watteau devaient durer depuis trois ou quatre ans : c'était assez, c'était plus qu'il n'en fallait peut-être pour déposer un germe de mort dans sa frêle organisation. Gillot, ayant vu quelques dessins et tableaux du jeune proscrit, exécutés pendant ses heures de récréation, engagea l'auteur à venir demeurer chez lui, pour l'aider de son précoce talent. C'était un singulier personnage que ce compatriote de Diderot, né à Langres en 1673. On aurait dit un essai de la nature, que la grande artiste n'avait pas pris la peine d'achever. Son portrait, peint par lui-même, a été

gravé par J. Aubert. Il met en relief le buste d'un homme qui paraît avoir dix-sept ans et porte une souquenille à nombreux boutons, une collerette fripée. Il a les cheveux courts, taillés à la Titus, comme un adolescent que n'a pas encore travesti la perruque. Était-ce une peinture faite d'après une ancienne esquisse? On doit le présumer, car un homme parvenu à l'âge mûr n'aurait pu avoir cet aspect. La planche nous montre une petite figure chiffonnée, vive et spirituelle, avec des traits délicats, presque féminins, l'œil animé, la bouche ouverte, comme si le peintre criait ou chantait, le nez un peu court, la tête prestement inclinée sur l'épaule gauche. On ne pourrait voir une physionomie plus égrillarde.

Ses toiles et ses eaux-fortes, vers lesquelles le talent de son disciple a ramené l'attention, offrent le même caractère. Un tableau du musée de Tours peut servir à le spécifier. L'œuvre a pour sujet un *Concert donné par des musiciens vêtus en acteurs de la comédie italienne*. Le fond représente un décor de théâtre en grisaille, avec arbres et statues, jet d'eau, fond de ciel nuageux. Sur le devant, deux femmes communes, aux traits vulgaires, chantent en suivant la musique dans un grand livre oblong; à leur gauche, un scaramouche joue de la guitare, et, près de lui, une lourde virago, en costume douteux, moitié civil, moitié théâtral, semble faire la basse. Elle se tient debout et porte un chapeau à plumes sous le bras. Trois personnages paraissent au second plan.

Tout cela est vulgaire, plat, insipide : il manque l'esprit, la délicatesse, la verve, l'inspiration de Watteau; sa couleur aussi. Aucun de ses tons d'or et de

pourpre, aucune de ses nuances fugitives. Le gris, le bleu, une lumière dure et blafarde, un clair de lune artificiel, dominent dans l'ensemble du tableau, lui donnent presque un aspect neigeux, le glacent comme un souffle hyperboréen. Les fantaisies capricieuses du maître de Langres ont été pour Watteau un point de départ; sa facture ne lui a pas servi de modèle (1).

Les eaux-fortes de Gillot en sont une nouvelle preuve; car elles étonnent de la même insignifiance. Ce sont des griffonnages plutôt que des œuvres achevées. On ne peut y méconnaître une certaine imagination, quelque vivacité d'esprit et même quelque initiative; mais l'exécution trahit une main impatiente, l'habitude d'un travail expéditif, qui se contente de l'indispensable et court à travers le sujet. La médiocrité effleure tout, les hommes supérieurs vont seuls au fond des choses. Une longue suite de pièces figure les miracles et la passion du Christ. Ce ne sont, en vérité, que des ébauches. Quelques lignes, quelques détails de moins, et tout se perdrait dans le brouillard, les images n'existeraient plus. L'artiste a combiné les scènes, puis les a lestement esquissées en abrégeant sa tâche. Les épisodes comiques du théâtre italien dénotent le même sans-souci, la même négligence; l'artiste a employé juste les éléments nécessaires pour exprimer ses intentions; chaque partie de l'œuvre annonce la hâte d'un faiseur. Les six grandes estampes d'Arlequin, de Mezetin et de

(1) On peut vérifier mes observations sur les douze peintures de Gillot que possède le musée du Mans et qui représentent l'histoire de Don Quichotte, sur celle d'Orléans et sur la grande toile de Nantes.

Scaramouche sont plus solidement traitées, ont exigé plus de temps et de soin : aussi ont-elles plus d'intérêt et de valeur. Mais, en définitive, on ne peut voir dans ces planches sommaires que des ébauches vagues, des mélodies interrompues, des tentatives manquées, un feu d'artifice éteint par la pluie. Nul homme, à notre époque, ne deviendrait académicien avec des titres si précaires. Watteau, je le répète, ne doit donc rien comme facture au médiocre Gillot. Sur une trame commune, il brocha ses fils de soie et d'or, étala ses splendides arabesques.

Au maître vulgaire qui l'hébergeait, il n'emprunta que des motifs en harmonie avec sa nature. Watteau allait-il, pendant son enfance, écouter les bateleurs des spectacles forains, s'extasier devant les grimaces des saltimbanques, comme l'affirment plusieurs biographes? Puisqu'il rôdait en observateur dans les campements des troupes françaises, il pouvait bien muser devant les baraques des acteurs ambulants. Mais les histrions nomades ne devaient pas jouer la comédie italienne : leurs bouffonneries populaires n'avaient probablement aucun rapport avec ces personnages conventionnels et cet art exotique. Ce fut dans l'atelier de Gillot qu'il les vit parader sur la toile, et il en reçut une impression très-vive, parce qu'il avait lui-même des tendances chimériques. Des acteurs sans réalité concordaient parfaitement avec son esprit rêveur. Dans le monde arbitraire et vague où se complaisait son imagination, il fallait un personnel fantastique. Une fois qu'il l'eût trouvé, Watteau ne l'abandonna plus. Même quand il ne retrace pas expressément des mimes italiens, il emploie leurs

costumes de fantaisie, ceux de Pierrot et d'Arlequin exceptés, qui ont un caractère trop spécial. Ses personnages ne sont jamais habillés à la mode du XVIII[e] siècle, les personnages masculins surtout; ils portent les chausses flottantes, les pourpoints larges, le petit manteau sur l'épaule, la toque chiffonnée des Scapin, des Brighella et des Mezetin. Leurs cheveux ne connaissent pas la poudre.

Un fait important, c'est que Gillot lui-même se rattache à la Belgique par son maître Jean-Baptiste Corneille, venu au monde en 1646, reçu membre de l'Académie le 5 janvier 1675. L'imitation flagrante de Van Dyck règne dans un tableau de sa main qui orne le musée de Tours. Cette toile représente la sainte Famille. Par le sentiment et la délicatesse, elle rappelle le maître anversois et approche de sa manière. Un ange adulte et à demi-nu, agenouillé près de la mère du Sauveur, qui la regarde en tournant la tête et joignant les mains, dans une posture oblique, a une grâce digne des plus illustres pinceaux, un type charmant, une expression de piété mélancolique difficile à surpasser. Il mériterait l'honneur d'être dessiné, gravé à part. Dans les autres têtes et dans les attitudes, il y a un sentiment très-juste. Les pieds et les mains, par malheur, manquent de distinction. Le coloris, de nature française, approche avec peine des teintes flamandes. Jean-Baptiste Corneille eût été plus digne que Gillot d'accueillir dans son atelier le jeune peintre de Valenciennes; mais Watteau, qui subissait des influences, ne recevait pas de leçons et n'avait pas besoin de guide.

Après avoir travaillé quelque temps ensemble,

l'hôte et le convive se fâchèrent. Pouvait-il en être différemment? Un homme médiocre et un homme supérieur ont toutes sortes de raisons pour ne pas s'accorder. L'un voile à peine ou étale des prétentions qui dépassent son mérite, couve des idées fausses qui le maintiennent dans l'infériorité; l'autre, plus clairvoyant, éprouve un dédain secret qu'il ne peut toujours dissimuler, et dont il laisse par moments échapper des indices. « Un rapport de goût, de caractère et d'humeur produisit d'abord l'intimité du maître et de l'élève, dit le comte de Caylus. Mais ce même rapport, joint aux talents qui se développaient tous les jours chez ce dernier, les empêcha de vivre longtemps ensemble. Ils se quittèrent mal, et toute la reconnaissance que Watteau ait pu témoigner à son maître pendant le reste de sa vie, s'est bornée à un profond silence. Il n'aimait pas même qu'on lui demandât des détails sur leur liaison et sur leur rupture; car pour ses ouvrages, il les vantait et ne laissait point ignorer les obligations qu'il lui avait.

« D'un autre côté, soit que Gillot eût agi par le motif d'une jalousie que bien des gens lui ont attribuée, soit qu'à la fin il se rendît justice et convînt que son élève l'avait surpassé, il quitta la peinture et se livra au dessin et à l'eau-forte. »

L'attitude de Watteau, dans cette occasion, était la plus digne qu'il pût prendre. Qu'aurait-il expliqué aux fureteurs, aux questionneurs vulgaires? Que son prétendu maître était une médiocrité incurable? On ne l'eût pas compris, on eût blâmé sa démonstration. Le silence valait mieux. L'homme de mérite, en bien des circonstances et à beaucoup d'égards, vit au milieu

de ses contemporains dans une profonde solitude. Il doit rester muet pour la foule, ne converser qu'avec lui-même, ou avec quelques esprits d'élite : *minime solus cum maxime*.

En quittant le maître hasardeux qui picorait et battait l'estrade, au lieu de cultiver régulièrement son art, Watteau entra chez un peintre décorateur alors très-employé, Claude Audran, logé dans le palais du Luxembourg, que les biographes désignent comme en étant le concierge. Ce dernier mot, ici, veut probablement dire gardien ou conservateur. Un homme de mérite ne pouvait remplir les fonctions de portier. Il exécutait sur fond blanc ou sur fond doré des camaïeux et des arabesques, en pavoisait les plafonds et les boiseries des somptueux appartements de l'époque. De petites figures, des animaux se jouaient parmi les ornements capricieux. L'artiste avait ainsi paré le château d'Anet pour le duc de Vendôme, le château de Clichy pour le Grand-Prieur son frère, l'hôtel de Bouillon et d'autres édifices. Il inventait et peignait les motifs de décor, mais faisait traiter les accessoires par des auxiliaires ; il avait employé longtemps à ce genre de travail François Desportes, élu académicien en 1699, et maintenant il n'était pas fâché d'avoir recours au talent de Watteau. La position du jeune coloriste devint plus agréable chez ce nouveau patron. Audran, qui trouvait son compte dans la facilité, dans la rapidité de son pinceau, lui adoucissait la vie à proportion des bénéfices qu'il en tirait (1). Le jeune coloriste, éminemment impressionnable, se mit de tout cœur à la

(1) Gersaint, *Catalogue de Lorangère*, p. 176.

besogne et y prit goût; après avoir quitté Gillot, il continua de peindre les acteurs chimériques de la comédie italienne; après avoir quitté Audran, il continua de peindre des arabesques et des panneaux décoratifs. On en trouve un grand nombre dans les estampes burinées aux frais de M. de Julienne. Peut-être si l'on comparait les œuvres de Gérin et le peu de scènes religieuses traitées par Watteau, on discernerait dans les compositions d'Antoine l'influence de son premier maître. Son talent supérieur était comme un fleuve qui absorbe graduellement toutes les eaux qu'il rencontre.

La résidence de Watteau chez Audran agit de la façon la plus vive sur sa nature délicate. Ce fut dans la galerie consacrée à Marie de Médicis et dans le jardin du Luxembourg qu'il fit ses études définitives.

Les splendides tableaux de Rubens, qui avaient alors leurs demi-teintes et leurs glacis, tels que nous avons pu les voir, il y a trente ans, ranimèrent les souvenirs et l'enthousiasme de sa jeunesse. Le poëme emblématique n'a pas grand charme comme invention; mais il se distinguait spécialement par une touche moelleuse, par des transitions délicates et par une harmonie suprême, dont on ne peut juger maintenant. Les esquisses et les petites pages du maître anversois n'exercèrent pas sur Watteau une action moins énergique. La couleur en est d'une légèreté, d'une finesse, d'une transparence qu'il a su habilement s'approprier : il a ravi, en quelque sorte, au prince de la palette ses tons d'or fluide. Nul doute qu'il n'ait vu un de ses *Jardins d'amour*, la merveilleuse esquisse, par exemple, que possède à Ypres M. Boedt, travail

de premier jet qui l'emporte à certains égards sur les tableaux achevés. Watteau a reproduit maintes fois les attitudes des couples galants réunis devant la fontaine, leurs regards furtifs, provocants, pleins d'aveux et de sollicitations : les uns causent sur l'herbe, d'autres assis, d'autres debout, en se tenant par la taille. Un cavalier posé à terre, qui fait effort du bras gauche pour se relever, pendant qu'une jeune dame le tire par la main droite, se trouve exactement copié dans l'œuvre de son disciple. Car Watteau a été son disciple; Watteau a prolongé, soixante ans après la mort du fondateur, l'inépuisable école d'Anvers. On peut constater en lui sans doute quelques affinités avec Antoine van Dyck, Gonzalès Coques, Henri Janssens; mais il a surtout des affinités avec Rubens. Il a étudié profondément, comme lui, la science des attitudes et du mouvement. Ses esquisses, gravées aux frais de M. de Julienne, nous donnent à cet égard des renseignements complets. On voit là comment il observait l'espèce humaine. Ce qui le préoccupait surtout, ce qui semblait même le préoccuper uniquement, c'était la pose, le geste, le maintien, l'action, le mouvement des personnages, et aussi l'expression de leur figure, signe extérieur qui révèle, en quelque sorte, l'attitude de l'intelligence. Ces indices réunis sont la manifestation la plus directe de la vie matérielle et de la vie morale. On sent, on devine ce que pensent ses acteurs, même quand on les voit seulement de dos. Mais, au lieu d'embrasser tout le domaine de l'action, comme Rubens, d'exprimer le drame, les passions terribles, la haine, l'horreur et l'effroi, il se bornait aux passions douces et rêveuses. Il a supprimé du monde

où nous vivons la lutte et la guerre. Ses personnages ne combattent pas, ne haïssent pas, ne menacent pas. Ils jouissent avec indolence, avec sérénité, d'un bien-être imperturbable, fuyant les tracas, les soucis, la malveillance et les propos fâcheux. Le bruit même doit les inquiéter et leur déplaire. Une fois entré dans les Jardins d'amour, il semble que Watteau n'ait jamais pu en sortir (1).

Et puisque nous signalons en ce fils charmant la glorieuse paternité de Rubens, puisque nous le rattachons par toutes sortes de liens à l'école flamande, pour mieux établir son caractère national, qu'on nous permette de citer trois passages d'Ingres, où il maltraite avec une fougueuse aversion Pierre-Paul et son grand disciple.

« Rubens et Van Dyck peuvent plaire au regard, mais ils le trompent; ils sont d'une mauvaise école coloriste, de l'école du mensonge. Titien, voilà la couleur vraie, voilà la nature sans exagération, sans éclat forcé! C'est juste.

— « Oui, sans doute, Rubens est un grand peintre, mais c'est un grand peintre qui a tout perdu. Chez Rubens, il y a du boucher; il y a, avant tout, de la

(1) Rubens avait fait un livre, qui correspond aux dessins de Watteau gravés par les soins de M. de Julienne. Ce manuscrit avait pour titre : *De figuris humanis*. Une cinquantaine de feuilles pleines de croquis accompagnaient le texte, et représentaient des attitudes de corps et de tête, des mouvements variés, les indices des caractères et des passions. De Piles possédait l'original, qui s'est perdu. Mais il en existe, dans la bibliothèque de la Société des Antiquaires de Londres, une copie exacte, faite avec le plus grand soin par un nommé Johnson.

chair fraîche dans sa pensée et de l'étal dans sa mise en scène.

— « Vous êtes mes élèves, par conséquent mes amis, et, comme tels, vous ne salueriez pas un de mes ennemis, s'il venait à passer près de vous dans la rue. Détournez-vous donc de Rubens, dans les musées où vous le rencontrerez, car si vous l'abordez, pour sûr il vous dira du mal de mes enseignements et de moi (1). »

On me répondra sans doute que ces jugements hostiles sont des hyperboles passionnées, dont la France n'est pas responsable, que Pierre-Paul a toujours eu chez nous des admirateurs enthousiastes, comme le prouvent la querelle fameuse des Poussinistes et des Rubenistes, si bien contée par M. de Chennevières (2), le manifeste de l'historien De Piles en faveur du maître anversois, et la longue étude de Bardon intitulée : *Recherche des principes du coloris déposés dans la galerie du Luxembourg*. On objectera encore, et avec une grande vivacité, selon toute apparence, que

(1) *Ingres, sa vie, ses travaux et sa doctrine*, par M. Henri de Laborde.

(2) Voici comment il la résume : « Dans l'un des camps, sous le drapeau du Poussin, Félibien, les Chantelou, les Testelin, Lebrun, qui ne perdait aucune occasion de défendre quand même, dans les conférences de l'Académie, le nom et les œuvres du Poussin, qu'avec Raphaël il reconnaissait pour son vrai maître. Dans le camp opposé, sous le drapeau de Rubens, De Piles, Du Fresnoy, Mignard, au moins comme ami de Du Fresnoy, De Lafosse, tous les Coypel, Van der Meulen, devenu ingratement aux Gobelins l'ennemi perfide de Lebrun. » (*Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, t. III, p. 242).

nul artiste ne représente mieux l'esprit français, n'a des qualités plus françaises que Watteau.

— « Et si on veut prendre pour mesure, me dira-t-on, cette *ingeniosité*, cette manière adroite, coquette et subtile de tout concevoir, dont vous faites le caractère essentiel, le trait distinctif de notre école, où le trouvera-t-on mieux marqué, plus séduisant et plus complet? Dans les personnages de Watteau semblent s'être incarnées la grâce, l'amabilité, la distinction et l'élégance de notre race. Si Watteau ne nous appartient pas, quel artiste pourrons-nous revendiquer? »

Un moment, messieurs! Nous sommes d'accord, et les affinités de Watteau avec la nation qui l'a traité en frère, qui s'est éprise de son talent dès qu'il a brillé sur l'horizon, me paraissent indubitables. Oui, c'est un homme de sang mixte, comme la population de Valenciennes; car si la ville a un aspect étranger, les habitants de toutes les classes y parlent français. Aux qualités charmantes, à la coquetterie, à la grâce, à la vivacité gallo-romaines, Watteau a mêlé les traditions les plus profondes de l'art flamand. C'est le compatriote de Rubens et le compatriote d'Alfred de Musset. Comme Philippe le Hardi, comme toute la maison de Bourgogne, comme Rogier de la Pasture, né à Tournai, comme Jean de Maubeuge, Simon Marmion, Patinier, comme Henri de Bouvigne et tant d'autres, il était en même temps belge et français.

Du reste, si on ne craignait de tomber dans l'esprit de système, on pourrait étendre beaucoup plus loin les prétentions de la Belgique, soutenir, par exemple, que les frères Lenain, empiristes et observateurs à

la manière flamande, étaient des Flamands. La population du nord de la France actuelle, jusqu'aux bords de la Seine et de la Marne, est belge de race. César ne laisse aucun doute sur ce point et le répète vingt fois. « Toute la Gaule, dit-il, est divisée en trois parties, dont l'une est habitée par les Belges, l'autre par les Aquitains, la troisième par ceux qui se nomment Celtes dans leur langue et que nous appelons Gaulois. Ces nations diffèrent entre elles par le langage, les mœurs et les lois. Les Gaulois sont séparés des Aquitains par la Garonne, des Belges par la Marne et la Seine. Les Belges sont les plus braves de tous ces peuples : étrangers aux mœurs élégantes et à la civilisation de la province romaine, ils ne reçoivent point du commerce extérieur les objets de luxe propres à énerver le courage : d'ailleurs, voisins des peuples de la Germanie, qui habitent au delà du Rhin, ils sont perpétuellement en guerre avec eux (1). » Reims, Soissons, Laon, Beauvais, une foule d'autres villes, toutes françaises de nos jours, sont désignées par César comme des villes belges. L'architecture gothique et presque tous les arts du moyen âge ayant été constitués dans cette zone, on pourrait y voir une preuve de l'unité de race, qui a persisté malgré les divisions politiques.

(1) Voici le commencement, la partie essentielle du texte : « Gallia est omnis divisa in partes tres, quarum unam incolunt Belgæ, aliam Aquitani, tertiam qui, ipsorum linguâ Celtæ, nostrâ Galli appellantur. Hi omnes linguâ, institutis, legibus inter se differunt. Gallos ab Aquitanis Garumna flumen, a Belgis Matrona et Sequana dividit. Horum omnium fortissimi sunt Belgæ, » etc.

Mais n'insistons pas sur une question d'origine lointaine, et voyons comment Watteau travaillait au Luxembourg.

Pendant qu'il étudiait Rubens dans la galerie de Médicis, il étudiait les végétaux et la race française dans le jardin, qui avait alors un caractère bien plus agreste que de nos jours. Le parc de Monceaux et le parc de Saint-Cloud achevèrent, pour ainsi dire, son éducation. Il n'a guère observé ni reproduit la pleine campagne. Jamais il n'a peint une source, et l'eau qui jaillit ou dort sur ses toiles, coule d'une fontaine élégante ou remplit un bassin. Watteau unit, dans une sorte de doux accord, le charme de la nature au charme de la société, le luxe champêtre aux séductions de la vie aristocratique. Ses arbres, qui ont un air de haute distinction et de courtoisie, semblent pencher vers vous leurs rameaux avec une noble condescendance. Au milieu de ses parcs élégants, sous les branches de ses vieilles futaies, ses délicats personnages promènent leur indolence et leur rêverie comme les habitants d'un pays magique. Les brillantes étoffes qui les habillent semblent avoir emprunté leurs tissus aux pétales des fleurs, à la robe somptueuse des plantes africaines, au plumage éclatant des oiseaux rares. Ils ont été copiés dans le jardin du Luxembourg cependant : ils ont la vivacité, la libre allure, le mouvement facile, le port et le geste gracieux de la race française.

Tous ces mérites commencèrent à paraître sur les toiles que Watteau ornait de figures pour Audran : l'habile décorateur se félicitait d'avoir rencontré un si précieux auxiliaire et comptait bien s'en servir indé-

finiment. Mais il comptait sans son hôte, c'est le cas de le dire : Watteau ne songeait qu'à se créer une position indépendante. Il utilisait dans ce but, sans rien dire, les moments qu'un autre eût employés à se délasser. Pauvre proscrit du sort et d'une famille impitoyable, il exécuta ainsi son premier tableau, un *Départ de troupes*. Quand il l'eut terminé, il le montra au seigneur du logis, au patron qui l'employait. Audran fut consterné par la perfection de l'œuvre; sentant que son aide allait lui échapper, il sut contenir, déguiser son émotion.

— Quelle idée avez-vous eue, lui dit-il, de perdre ainsi votre temps? A quoi peuvent vous servir ces morceaux de fantaisie? Des toiles capricieuses vous porteront préjudice, en vous détournant des travaux qu'on nous demande. Laissez là les bagatelles, croyez-moi, et songez au positif.

Watteau n'eut garde de suivre ces conseils intéressés. Il chercha seulement un acquéreur pour son tableau. Mais, connaissant peu de monde, il eut recours à un peintre de sa province, un nommé Spoude, qui vivait encore en 1744, lorsque Gersaint publia le catalogue de Lorangère. Watteau désirait obtenir soixante livres de sa toile! Son plénipotentiaire offrit l'ouvrage au sieur Sirois, beau-père de Gersaint, qui accepta aussitôt la proposition. L'artiste vint recevoir la somme, puis retourna chez Audran, lui déclara qu'il luttait en vain contre un irrésistible désir de revoir sa ville natale, et partit pour Valenciennes. Il était libre, il était maître de lui-même, il pouvait compter sur l'avenir, il possédait vingt écus! Et il était impatient de le dire à sa famille, de montrer peut-être à

ses parents la somme entière, après avoir fait le voyage avec ses économies. On l'avait contrarié, malmené, vilipendé; on avait douté de son mérite, on l'avait traité de barbouilleur; maintenant il se relevait, il était fier, il pouvait confondre les sceptiques et leur administrer la preuve qu'il n'avait pas trop présumé de lui-même : il avait gagné soixante livres!

Et pour compléter son triomphe, il réservait un argument suprême : l'acheteur lui avait demandé le pendant de son tableau, il venait l'exécuter sous les les yeux de ses compatriotes!

Que se passa-t-il? on l'ignore, mais on peut le deviner, quand on connaît l'esprit des familles. La malveillance se calma un peu, rentra ses dards; puis elle se hérissa de nouveau, montra comme auparavant ses pointes venimeuses. Toutes les paroles, toutes les actions, toutes les idées de Watteau furent commentées, interprétées sottement et méchamment. Il lui fallut tourner les yeux vers Paris.

La guerre de la succession d'Espagne, cependant, continuait à mettre aux prises la France, la Bavière, la Hollande, l'Autriche et la Grande-Bretagne. Les troupes allaient et venaient sur la frontière, comme pendant l'enfance de Watteau. Il visita les campements, observa les mœurs et les habitudes militaires, prit des esquisses, et enfin, ayant choisi pour sujet une *Halte d'armée,* peignit le tableau acheté d'avance. Il l'expédia de Valenciennes et ne tarda point à le suivre. Son ambition s'était accrue : il en demanda deux cents livres! L'amateur les donna bien volontiers. Ces deux morceaux, gravés par Cochin le père, sont rangés encore parmi ses meilleurs ouvrages. Il

semble même qu'il peignit alors d'autres toiles analogues. « Il ne demeura pas longtemps à Valenciennes, et après y avoir fait quelques tableaux, notamment plusieurs études de camps et de soldats, dit M. de Julienne, il revint à Paris, où il s'occupa à travailler pour quelques amis qui connaissaient son savoir. »

La biographie de Watteau, depuis ce moment, est très-connue, et il serait inutile de la raconter ici en détail (1). Sauf quelques points nouveaux, d'une grande importance, que je voulais toucher, mon but spécial en écrivant ces pages était l'analyse rationnelle de son talent, unie à l'étude de son caractère. Il a eu la mauvaise chance de prevoquer toutes sortes d'emplifications, d'exercices littéraires, plus ou moins dénués de sens. Comme le dit M. L. Cellier dans son mémoire : *sunt verba et voces*. Et l'on pourrait ajouter, en parlant des auteurs :

Le cliquetis des mots leur tient lieu de pensée.

L'historien a mieux à faire, il me semble, que de nouer en bouquet des phrases coquettes ou prétentieuses, qui n'enseignent rien au lecteur.

La nature, en créant Watteau, semble avoir voulu essayer une combinaison délicate, puissante et maladive. Je connais de lui quatre portraits gravés d'après des modèles peints par lui-même : trois sont impor-

(1) Aux renseignements que l'on devait à Gersaint et à M. de Julienne sont venus s'ajouter, depuis peu, l'article de Mariette dans le dictionnaire d'Orlandi, la *Vie de Watteau,* par le comte de Caylus, si heureusement retrouvée par MM. De Goncourt, et la brochure de M. L. Cellier.

tants. Le premier nous le montre debout au milieu de son atelier, la main gauche appuyée sur une canne, tenant de la droite sa palette et ses pinceaux; le second, au milieu d'un parc, dans une attitude presque semblable, avec M. de Julienne, son protecteur et son ami, écoutant le noble amateur qui joue pour lui du violoncelle; le troisième n'est qu'un buste. Ayant retracé lui-même sa figure, on ne peut supposer qu'un artiste malveillant aura fait sa charge, au lieu de copier fidèlement ses traits et les formes de son corps. Eh bien, on ne saurait imaginer un être plus disgracieux. Son long buste, enveloppé dans une rhingrave trop ample et mal taillée, porte une petite tête coiffée d'une grande perruque. Le front est large et pur; mais le reste du visage a l'air d'une ébauche non terminée. Des yeux ternes et vagues, enfoncés dans une orbite charnue, entre une lourde arcade sourcilière et des pommettes saillantes, un nez bossué, quelque peu pointu, des lèvres protubérantes comme celles d'une chèvre, un menton qui avance, des joues épaisses forment un ensemble peu attrayant. Sur le buste, où on le voit sans perruque, il a les cheveux courts, raides et désordonnés. C'est la tête, c'est la physionomie d'un vilain garçon de dix-huit ans. Rien de noble, rien de mâle et d'accentué (1). Les mains osseuses

(1) « Il n'avait point du tout de physionomie, dit le comte de Caylus : ses yeux n'indiquaient ni son talent ni la vivacité de son esprit. Il était sombre, mélancolique, comme le sont tous les atrabilaires, naturellement sobre et incapable d'aucun excès. La pureté de ses mœurs lui permettait à peine de jouir du libertinage de son esprit, et on s'en apercevait rarement dans ses discours. »

manquent absolument de distinction. Le maintien est gauche, et la démarche devait l'être : on sent par intuition que Watteau faisait des gestes maladroits, avait l'abord timide et gêné. Voilà quelle enseigne trompeuse la nature avait donnée à un esprit charmant, au peintre des attitudes coquettes, de jolis minois, des dames accortes et des soubrettes élégantes. Jamais l'artiste et l'œuvre n'ont été moins en harmonie. Watteau prodiguait à ses personnages tous les dons qui lui manquaient.

Un passage écrit par M. de Julienne achèvera de le faire connaître. « Watteau était de constitution faible et de taille moyenne; il avait l'esprit vif et pénétrant, et les sentiments élevés; il parlait peu, mais bien, et écrivait de même; il méditait presque toujours, grand admirateur de la nature et de tous les maîtres qui l'ont copiée. Le travail l'avait rendu un peu mélancolique, d'un abord froid et embarrassé, ce qui le rendait quelquefois incommode à ses amis et souvent à lui-même. Il n'avait point d'autre défaut que celui de l'indifférence et d'aimer le changement. »

Lorsque Watteau fut revenu de Valenciennes, la généreuse et délicate hospitalité envers les hommes supérieurs, qui était dans les mœurs françaises aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, aplanit aussitôt pour lui les difficultés de l'existence. Ses premières pages militaires ayant eu un grand succès, le riche amateur Crozat lui offrit comme résidence son hôtel à Paris et sa maison de campagne à Montmorency. Du premier coup, Antoine se trouvait délivré des soins de la vie matérielle. Crozat était un habile collectionneur, qui possédait de magnifiques tableaux et un immense

recueil de gravures. Ce fut pour son protégé un nouveau moyen d'étude; il mit ardemment l'occasion à profit. « Watteau examinait continuellement, dit Gersaint, copiait même tous les morceaux des plus grands maîtres, ce qui n'a pas peu contribué à lui donner ce grand goût que l'on remarque dans plusieurs de ses ouvrages (1). »

Mais quand on habite une maison étrangère, il faut de la tenue, des précautions, des ménagements, une perpétuelle réserve, qui fatigue tout le monde et importune encore plus les artistes. On a remarqué judicieusement que l'étiquette est la prison des rois; elle est aussi la prison des travailleurs de la pensée; quand ils ont fini leur tâche quotidienne, ils ont besoin de laisser-aller, de repos, de nonchalance et d'abandon, pour délasser leur esprit et leurs nerfs. Il faut qu'ils puissent, pendant quelques heures, vivre sans gêne, d'une vie apathique, où ils reprennent des forces, de la verve et de l'entrain. Voilà pourquoi tant de peintres, de sculpteurs, de poëtes même, ont aimé la tabagie, l'indolente récréation du soir; postés dans un coin de la salle, au milieu d'une pénombre commode, ils regardent monter vers le plafond les spirales de leur tabac, écoutent vaguement les propos, considèrent les groupes d'un air distrait, endorment leur cerveau pour le fortifier, pour le préparer au labeur du lendemain. Watteau n'était pas un homme attentif,

(1) « Il était sensible aux dessins de Giacomo Bassan, dit le comte de Caylus, mais plus encore aux études de Rubens et de Van Dyck. Les belles fabriques, les beaux sites et le feuillé plein d'esprit et de goût du Titien et du Campagnol, qu'il voyait pour ainsi dire à découvert, le charmèrent. »

soigneux, capable de se dominer longtemps; il n'était même pas curieux de peindre avec propreté, selon Mariette (1). Tous les égards qu'on pouvait lui témoigner ne l'empêchaient donc pas d'être mal à son aise, et, un beau jour, l'idée lui vint de s'affranchir. « Il voulut vivre à sa fantaisie et même obscurément, dit Gersaint; il se retira chez mon beau-père, dans un petit logement, et défendit absolument de donner son adresse. »

Sentant que l'expérience lui manquait sous bien des rapports, il conçut le désir d'entrer à l'école de Rome, pour y étudier les maîtres vénitiens. En 1709, au moment du concours, il se mit donc sur les rangs. Le sujet proposé, *Abigaïl fléchissant la colère de David*, ne favorisait guère son genre de talent. Il nécessitait une verve dramatique, dont Watteau fut toujours dépourvu (2). Il réussit néanmoins dans une certaine mesure, et obtint le second prix; malheureusement ce prix ne donnait pas droit à la pension, et l'artiste sans fortune se trouva enchaîné dans son ignorance. Le premier avait été décerné à un homme maintenant inconnu, Antoine Grison.

En 1712, Watteau essaya d'obtenir la pension d'une autre manière. Il demande à Sirois de lui prêter les

(1) Le comte de Caylus donne le même renseignement avec plus de détails : « Rarement il nettoyait sa palette, et il était souvent plusieurs jours sans la charger. Son pot d'huile grasse, dont il faisait un si grand usage, était rempli d'ordures et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs, qui sortaient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempait. »

(2) « A l'égard de son expression, je n'en puis rien dire, car il ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion. » *Vie de Watteau*, par le comte de Caylus.

deux tableaux qu'il lui avait vendus, un *Départ de troupes* et une *Halte d'armée*. Il les fait porter dans le vestibule de la salle où les académiciens tenaient leurs séances. Les immortels arrivent, considèrent ces toiles avec attention. Charles de Lafosse, qui admirait les Flamands et tâchait d'unir leur belle couleur aux traditions françaises, apprécia les deux pages mieux que personne. Entré dans le lieu de réunion, il en parle, demande le nom de l'auteur. On lui apprend qu'elles sont l'œuvre d'un jeune homme qui voudrait aller en Italie compléter ses études, et vient solliciter l'intervention de l'Académie auprès du roi, pour obtenir comme une faveur la pension habituellement donnée au concours. Le vieux peintre surpris ordonne qu'on l'introduise. Watteau paraît avec son air chétif, son maintien embarrassé; il explique modestement le but de sa visite, espérant ne pas être jugé indigne de la protection et de la grâce qu'il demande.

« Mon ami, lui répond avec douceur l'artiste expérimenté, vous ignorez votre mérite et vous vous défiez trop de vos forces; croyez-moi, vous en savez plus que nous. Nous vous jugeons capable d'honorer notre Académie; faites les démarches nécessaires : nous vous regarderons comme un des nôtres. »

Le solliciteur se retira, fit les visites d'usage et fut agréé aussitôt. Le jour de son admission, Antoine Coypel, qui cherchait aussi la grâce, mais dans une autre voie, présidait la séance; ce fut entre ses mains que Watteau prêta serment. On borna sa taxe de réception à la somme de cent livres. Mais, par suite de son indolence, Watteau n'eut le droit de siéger que

cinq ans après, le 28 août 1717. Il avait tardé jusqu'alors à exécuter le tableau nécessaire pour être installé définitivement. On l'avait plusieurs fois pressé de se mettre en règle. Tout le monde sait que la toile dont il fit présent à l'Académie, était l'*Embarquement pour l'île de Cythère* (1).

La noble conduite des peintres officiels envers Watteau, sa manière et la nature de ses compositions, en harmonie avec les tendances du jour, lui attirèrent plus de commandes qu'il n'en désirait et n'en voulait exécuter. Les vaniteux, les oisifs, les demi-connaisseurs, les brocanteurs, les exploiteurs sans vergogne l'obsédèrent bientôt. Le coloriste flamand, né spirituel, démêlait très-bien leurs manéges, les contrefaisait, les tournait en ridicule, mais n'en était pas moins leur dupe. Ses moqueries d'ailleurs ne le consolaient point de leurs persécutions, qui finissaient par l'accabler. L'ennui et la fatigue l'exaspéraient au point de vouloir abandonner sa palette et ses pinceaux.

La puissance de son imagination, qui dominait ses autres facultés, qui lui montrait toujours le bonheur dans le lointain, contribua sans doute, avec d'autres causes, à l'instabilité que signalent ses biographes, à ses perpétuels changements de domicile. Mais peut-être son désir d'échapper aux importuns y contribua-t-il pour une bonne part. Sa vie presque nomade déroutait les fâcheux.

Il a manqué à Watteau une mère pour veiller sur lui, une femme pour le soigner et l'encourager, des

(1) Je voudrais bien savoir ce qui arriverait à notre époque, si un jeune homme d'un grand talent, mais presque ignoré encore, exposait deux toiles dans le vestibule de l'Institut.

enfants pour égayer sa maison. Il a passé dans le monde comme un orphelin, toujours seul, triste et souffrant. De même que Rousseau, il ne put jamais guérir de la maladie morale que lui avaient infligée ses cruels débuts. Il avait pris tout jeune des habitudes chagrines et fait un pacte avec la douleur; comme une plante foulée aux pieds sur le bord d'un chemin, són âme abattue ne se releva jamais, ne reprit jamais la force et la santé. Ne se trouvant bien nulle part, il cherchait toujours le contentement et la gaieté là où il n'était pas : c'est qu'il avait ainsi cherché inutilement la joie, le calme et l'espérance, à l'âge du plaisir, de l'amitié, des brillants projets. Sa position, d'ailleurs, fut toujours en contraste avec ses goûts et son esprit; par ses goûts, par son imagination, par sa délicatesse aristocratique, c'était un prince, un grand seigneur; par sa position matérielle, c'était un pauvre artiste, mal vêtu, mal meublé, mal nourri, mal soigné. Il existe un livre intitulé : *Le Rêve et la Vie.* Pour Watteau, la vie c'était le travail, c'étaient les heures qu'il passait à transporter sur la toile les scènes charmantes qui exaltaient son imagination; le rêve (un rêve importun et fatigant), c'était la vie de chaque jour, cette apparition ennuyeuse et maussade qu'il aurait voulu fuir, les nécessités, les platitudes de l'existence journalière, contre lesquelles il se débattait.

Comment un homme si sensible aux grâces de la femme, aux préludes, au badinage, aux câlineries de l'amour, n'a-t-il jamais eu de liaison sentimentale, ne s'est-il jamais épris de quelque attrayante personne? Les biographes ne lui attribuent pas le moindre attachement, aucun symptôme de vive passion, aucun

rêve de bonheur à deux. Ce peintre des fêtes galantes, qui ne détournait du sexe magnétique ni ses yeux ni son imagination, semble avoir toujours préservé son cœur des tendresses idéales ou des séductions voluptueuses; ce Roméo des scènes furtives, des agaceries provoquantes, n'a pas eu de Juliette, et l'on pourrait croire qu'il vécut dans une chasteté monastique, sans les confidences d'un de ses amis, le comte de Caylus. Le noble personnage avait en plusieurs quartiers de Paris des logements mystérieux, où venaient poser les jolies filles d'alentour; les deux admirateurs du beau allaient y faire des études d'après nature, et ne se bornaient point à copier leurs séduisants modèles. Le flegme de Watteau s'animait alors : il tombait dans des effusions pastorales. Mais son cœur n'était pas pris; ces délices passagères se transformaient en rêves, en croquis, en tableaux, comme toutes les circonstances de sa vie. « Impatient, timide, libertin d'esprit, mais sage de mœurs, » dit son ami Gersaint.

Peut-être son manque d'assurance, que devaient accroître la pauvreté, son obstination à l'œuvre, son amour de la lecture, empêchèrent-ils Watteau de concevoir une passion ardente, le réduisirent-ils aux voluptés accidentelles de la galanterie. L'amour et le travail ne vont guère ensemble; c'est la plus grande de toutes les joies que l'amour, et il appelle autour de lui le cortége des autres plaisirs, comme un prince qui exige que ses vassaux paraissent à ses fêtes. On ne voudrait plus que se réjouir, et on détourne les yeux de sa tâche. Une vie laborieuse n'admet point les tendresses raffinées, les longues cajoleries, les émotions renaissantes, les délicats et minutieux bonheurs,

dont la jeunesse oisive forme un chapelet d'or.

La générosité, la noble courtoisie de l'ancienne race française ne se démentirent point à l'égard de Watteau. Non-seulement toutes les maisons lui étaient ouvertes, et il aurait pu demeurer, s'il l'avait voulu, dans la plupart des hôtels et des châteaux; mais d'opulents amis, comme le comte de Caylus et M. de Julienne, n'épargnaient rien pour lui plaire et s'honoraient de le fréquenter. Il peignit lui-même le dernier amateur jouant du violoncelle dans un parc, afin d'égayer sa mélancolie. Ajoutons que l'aimable protecteur était d'une beauté rare et faisait, sur ce point, contraste avec le maître chimérique. On peut en juger d'après la gravure de ce tableau, et d'après son portrait exécuté par De Troy, que possède le musée de Valenciennes. Il a pour costume une robe de chambre semée de fleurs d'argent, et tient à la main l'effigie de Watteau, mort depuis peu (1). C'est un excellent travail, d'un ton fin, d'une belle couleur, d'une moelleuse harmonie. On ne saurait voir une plus charmante figure, un type plus élégant; les yeux pleins de finesse et de bienveillance expriment, comme la bouche, un sentiment de douce gaieté, qui devait être habituel au généreux amateur. Il dépensa pour la gloire de Watteau une somme qu'on peut évaluer à 400,000 francs; car il fit exécuter d'après ses tableaux et ses études cinq cent soixante-seize gravures, quelques-unes in-folio.

Ne voulant point passer en revue les toiles nom-

(1) Ce tableau, peint en 1722, a été gravé par Balechou trente ans après. L'inscription nous enseigne que le modèle était propriétaire des manufactures de draps fins et écarlates des Gobelins.

breuses de Watteau et les planches gravées d'après ses peintures, nous nous bornerons à examiner quatre ou cinq de ses ouvrages, qui caractérisent sa manière et la montrent sous ses divers aspects.

Comme ils sont heureux, ces élégants personnages, qui se récréent sur l'herbe, près d'un bassin naturel, dans un parc aux vieilles futaies (1)! Les arbres antiques, d'une noble prestance, groupent leurs feuillages en masses floconneuses. A quelle essence appartiennent-ils? Impossible de le découvrir. Mais de ce défaut même le coloriste ingénieux a su tirer un effet poétique. Rien de plus doux à l'œil que ces ramées confuses, glacées d'une teinte rousse par les premières nuits d'automne, et dessinant leurs vagues contours, sur des nuages dorés ou carminés par la lumière du soir. La moelleuse verdure et les pans bleus du ciel se réfléchissent dans l'eau avec une splendeur incomparable. L'élégante société, qui prend le frais sous l'ombrage ou dans l'air humide, porte des étoffes chatoyantes, des costumes de fantaisie, où les couleurs les plus profondes et les plus vives rappellent l'éclat des métaux, le scintillement des pierreries. Ces fastueux personnages tranchent sur l'harmonie du fond, comme des diamants sur une coupe d'or. Les uns sont assis ou debout, d'autres à demi couchés; ils échangent des propos galants, rêvent, badinent, se promènent lentement, libres de tout souci, de toute crainte, n'ayant qu'à jouir de la belle nature qui les environne, de leur jeunesse et de leurs caprices, du bien-être et du repos. La toile est petite, mais elle renferme tout un monde.

(1) Collection Lacaze, n° 263 : *Assemblée dans un parc.*

C'est un monde aussi, un monde charmant et imaginaire, que l'*Ile enchantée*, qui appartient à M. John Wilson. Là encore une assemblée de gens heureux font la sieste, s'égayent et se courtisent sur l'herbe fleurie, au bord d'un lac paisible et couronné de verdure. A droite et à gauche montent de grands arbres, au port majestueux, séduisant l'œil par ces nuances profondes que Watteau savait donner aux feuillages, comme les maîtres flamands et hollandais. De moins hautes végétations encadrent le reste de la nappe, cernant d'une ombre moelleuse le pan d'azur qu'elle réfléchit. Au delà se dresse une montagne rocheuse, derrière laquelle la vue plonge dans la campagne jusqu'à un rideau lointain de collines. Un ciel doux, estompé de molles vapeurs, domine la scène : un petit nuage blanc, aux formes capricieuses, y flotte avec une grâce inouïe et forme un rappel d'une habileté prodigieuse.

Presque tous les personnages sont assis sur l'herbe : deux couples seulement chuchotent debout. Un rêveur plus indolent que les autres, drapé dans un habit de Scapin, flâne tout de son long sur le ventre, le buste soulevé par un tertre. Une petite femme repousse de la main, avec un geste ravissant, un cavalier trop hardi, agenouillé devant elle, qui s'anime au jeu et voudrait la toucher. Les étoffes pimpantes, les soies de diverses couleurs, depuis l'aigue-marine jusqu'aux tons dorés de l'abricot, produisent un admirable effet dans ce paysage aux teintes fortes, qui rehausse leur éclat de sa sombre magnificence. Les merveilles que Rubens, Paul Véronèse, Gaudenzio Ferrari, Teniers, Van Dyck et Murillo ont peintes en

leurs meilleurs jours, Watteau les égale ici par l'opulence et la délicatesse de son pinceau (1).

Voici maintenant d'autres combinaisons et d'autres séductions. La *Gamme d'amour*, appartenant à Mme Lyne Stephens, nous montre dans tout son éclat une manière de peindre, qui n'a que des rapports généraux avec la précédente. Rien de plus simple que la donnée. Assise sur l'herbe et tenant un cahier de musique, une jeune fille écoute les observations que lui fait son maître, homme robuste qui a pour siége un banc de gazon et qui se penche vers elle; il tient une guitare dont il l'accompagne. Des arbres, un buste d'Hermès, qui forment tapisserie derrière eux, occupent toute la gauche du tableau. A droite, deux femmes élégantes et une petite fille se reposent sur l'herbe; plus loin, un jeune couple, devisant d'une manière intime, va disparaître sous la feuillée. L'estampe gravée d'après cette toile en reproduit très-bien les lignes et l'aspect général; mais elle n'indique pas les merveilleux artifices de couleur, les subtilités de pinceau, qui en font une œuvre exquise, d'un relief étonnant. Les contrastes harmonieux que forment le pourpoint et les chausses vaguement carminées du professeur de musique, l'or soyeux de son manteau, sa toque violette, le manche et les flancs noirs de la guitare, le corsage lilas, la robe feuille-morte de la jeune chanteuse, le nœud cerise attaché sur sa poitrine, dans une ombre intense, le ruban de même couleur, qui emprisonne son chignon, les nuances

(1) La planche gravée par J. P. Lebas ne donne aucune idée de l'importance et du charme de ce tableau.

brunes du tronc d'arbre, les teintes rousses et dorées du feuillage, composent une symphonie pittoresque, aux suaves accords, une fête délicate et resplendissante des yeux. Chaque touche a sa beauté intrinsèque, et les diverses touches se rehaussent mutuellement de la façon la plus inattendue. Aucun maître n'a dépassé ce chef-d'œuvre. La *Leçon d'amour*, gravée par Dupuis-Mariette, devait être un morceau analogue, peut-être supérieur; mais qu'est-il devenu?

Le *Départ pour Cythère* et le *Gilles* de la collection Lacaze dénotent, constatent, si l'on veut, une troisième manière de Watteau. Les dimensions de ces deux ouvrages ont modifié sa méthode. Le champ spacieux de la toile expose en pleine lumière les mérites et les lacunes de son talent. Sur le premier morceau, la taille habituelle de ses personnages se trouve agrandie, presque doublée; profitant de cet avantage, il a pu déployer toutes les coquetteries de son imagination, peindre mieux que jamais son idéal de la femme, jeune, gaie, fraîche, avenante, ayant toujours sur la lèvre un demi-sourire et comme une provocation anticipée, dans les yeux un éclair qui appelle le plaisir. Jamais il n'a donné à ses couples folâtres de plus gracieux contours, de plus vives attitudes, de plus frais ajustements, des regards plus tendres et plus furtifs, des mines plus agaçantes et plus joyeuses. Un petit Amour à demi habillé, comme un simple enfant, le bas du corps sans le moindre linge et les fesses posées sur son carquois, semble une charge à la Rembrandt. Le céladon qui regarde une jeune personne dans les yeux, d'une ma-

nière significative, a été transporté directement ici de là *Kermesse* de Rubens.

L'espiègle société fait ses préparatifs de voyage dans un site vaporeux, qui semble une Arcadie vue en songe plutôt qu'une campagne réelle. Ce pays chimérique, Watteau a dû le peindre, faute d'études spéciales et détaillées, comme il s'offre à nous sur sa toile. Les arbres, les rochers, les terrains ont des formes conventionnelles, génériques, abstraites, pour ainsi dire. Le coloriste, ne pouvant rien préciser, a noyé tous les objets dans la brume; les nuages même ont l'apparence d'un brouillard confus, sans délimitations arrêtées. Sur ce fond vague, les pèlerins de Cythère prennent par opposition une solidité d'aspect, une fermeté de lignes, qui leur donnent du relief et concentrent l'attention. Ils paraissent seuls vivants, comme des personnages emportés dans un rêve. Une nuance d'or, qui flotte sur tout le tableau, achève de lui donner un caractère fantastique; c'est bien l'atmosphère d'un pays de Cocagne, d'un Eldorado surnaturel.

Le *Gilles* ou grand Pierrot suggère des observations analogues. Là encore un fond vague, légèrement et adroitement esquissé, fait ressortir les personnages. Le principal acteur est un portrait si calme, si tranquillement brossé, qu'il n'a pas même d'expression. Les traits sont immobiles comme l'attitude. Monté sur un âne, Scaramouche examine le spectateur d'un œil très-fin et semble lui adresser des regards d'intelligence. Les trois autres comparses ont des mines vivantes et des physionomies accentuées. Mais, en somme, on ne peut guère voir dans cette toile qu'un beau travail de pinceau, où domine surtout l'habileté

d'un coloriste; le peintre, en plantant au milieu de son œuvre ce grand personnage tout habillé de blanc, paraît avoir voulu exécuter un tour de force. Plusieurs endroits y trahissent comment Watteau éludait les difficultés, au lieu de les vaincre, subterfuge dont il se tirait avec une adresse étonnante.

Je devrais clore ici mes observations, mais je ne puis m'empêcher de transcrire une note prise à Dresde, devant deux toiles qui ornent le musée. L'une figure encore des heureux du monde, assis sur le gazon, près d'une statue de Vénus, ou se promenant avec une nonchalance aristocratique; l'autre, des cavaliers et des dames causant sur une terrasse. Œuvres charmantes, d'une couleur légère, qui ont toute la désinvolture et toute la grâce du maître. Arbres de fantaisie, comme d'habitude, faciles, élégants, mais dépourvus de caractères spéciaux. Quelle éternelle sérénité! Comme ces favoris du destin jouissent de la vie! Comme ils se prélassent sur l'herbe ou se promènent dans les allées fuyantes! Comme ils se tiennent galamment par la taille et se débitent d'aimables propos! Escarmouches innocentes, qui précèdent les fougueuses intimités de la passion. Tous les objets sont à leur place dans la perspective, tout semble naturel; les personnages vivent et s'amusent pour leur compte, sans songer au spectateur : grande finesse, si l'on y voyait le résultat d'un calcul; grande preuve de talent, si Watteau a produit cet effet à son insu, par son habitude de fidèle et sincère observateur.

Comment un homme malingre, souffrant, triste et longtemps malheureux, a-t-il pu arriver à ce calme, à cet enjouement, à cette gaieté imperturbable, qui

planait sur les maux, les chagrins, les déceptions et les trivialités de l'existence journalière? C'est un signe évident de force, la marque d'une inspiration profonde, que ne pouvaient troubler les misères de la vie quotidienne. L'imagination de Watteau montait vers le ciel comme une alouette, et se maintenait sans effort dans l'atmosphère brillante et pure de l'art idéal. Quel goût d'agencement! Quel habile emploi de la lumière et de la perspective! Et, je le répète, comme tous ces gens de loisir sont bien occupés des passe-temps qu'ils se donnent!

A l'avant-scène du premier tableau, une petite femme qui se rengorge, qui porte la main à sa poitrine et relève un de ses seins, pour tenter son galant déjà troublé, est d'une gentillesse, d'une grâce adorables. Une autre se retourne et jette un regard derrière elle avec une souplesse, une élégance de mouvement, un naturel exquis. Ah! l'aimable friponne!

Je m'arrête sans avoir épuisé la matière : car j'aurais beaucoup à dire encore sur un artiste inspiré, dont j'aime à la fois l'esprit poétique, le talent et le caractère (1).

(1) Watteau a peint des espèces de figures emblématiques, ayant un sens général, comme la Rêveuse, la Coquette, l'Indifférent, la Finette, l'Aventurière, le Galant, le Bouffon. Là encore il suivait les traces de Rubens. Je n'en veux pour preuve que cette description d'un tableau de Pierre-Paul, due au critique De Piles : « La Rêveuse. C'est une jeune fille, dont l'attitude est d'une personne fort occupée intérieurement : elle est assise, les genoux croisés, les mains sans action, dont l'une est posée négligemment sur la cuisse, et l'autre à moitié fermée, semble soutenir la tête, qui est un peu baissée et regarde en bas sans rien regarder, à la manière de ceux qui rêvent. Cette figure est la plus belle, la plus noble et la plus gracieuse

Pareil aux vieux artistes italiens, grands cœurs épris d'un noble enthousiasme pour la beauté, Frère Angélique, Donatello, Masaccio, Michel-Ange, les Carrache même, Watteau ne se préoccupait jamais du gain, dédaignait l'argent comme une chose vile. Ces fiers esprits portaient plus haut leur vue. A peine le délicat rêveur se faisait-il payer. Sous le moindre prétexte, il donnait ses tableaux, ou laissait des importuns les lui enlever. Pour peu qu'une de ses buccoliques ne fût pas entièrement à son goût, il l'effaçait, malgré sa valeur vénale. « J'ai été souvent témoin de son impatience et du dégoût qu'il avait pour ses propres ouvrages; quelquefois je l'ai vu effacer totalement des tableaux achevés qui lui déplaisaient, croyant y apercevoir des défauts, malgré le prix honnête que je lui en offrais, et même je lui en arrachai un des mains, contre son gré, ce qui le mortifia beaucoup (1). » Il était débile cependant, sujet à de fréquents malaises, et ses amis s'inquiétaient de son magnanime désintéressement. Le comte de Caylus lui fit un jour des observations à cet égard. Il blâma l'imprudence de sa conduite, lui représenta qu'il faut peu compter sur les bons sentiments des hommes, quand viennent les jours d'adversité, que ses amis présents, mieux

qu'on puisse voir, d'un dessin correct, d'un coloris admirable, d'un pinceau libre et vigoureux. » (*Recueil de divers ouvrages sur la Peinture et le Coloris*, p. 304.) Watteau avait probablement vu cette figure de caractère, qui se trouvait à Paris.

(1) Gersaint, *Catalogue de Larangère*, p. 182. Comme nous sommes loin de cette noble insouciance pour le lucre! Les artistes de nos jours vendent leurs moindres ébauches, et si les râclures de leur palette trouvaient des acquéreurs, ils les mettraient aux enchères.

disposés sans le moindre doute, pouvaient mourir et le laisser dans l'isolement. A ce discours, Watteau ne fit qu'une réponse stoïque : « Le pis-aller, n'est-ce pas l'hôpital? on n'y refuse personne. » Le noble amateur, qui comprenait mieux les dures épreuves de la misère, demeura stupéfait de cet héroïsme et garda le silence. Mais ses remarques avaient agi. Le coloriste insouciant traita depuis lors avec moins de négligence ses affaires d'intérêt, et quand il mourut, il possédait neuf mille livres!

J'ai laissé entrevoir plusieurs défauts dans sa manière, plusieurs lacunes dans son talent; par amour de la clarté, aussi bien que par équité, il faut que je donne à mes observations une forme plus précise.

Les œuvres de Watteau, quand on les analyse soigneusement, expliquent très-bien pourquoi il n'était pas satisfait de lui-même et cherchait souvent à détruire ses propres ouvrages. Deux gammes manquaient à son clavier, deux genres de connaissances lui faisaient défaut : il ignorait l'anatomie et avait observé imparfaitement la nature. Si la Vénus de la galerie Lacaze est de sa main, comme on le pense généralement et avec raison, elle prouve combien peu il avait étudié l'organisme et les formes essentielles du corps humain. La déesse, qui vient d'ôter sa chemise devant le berger du mont Ida, est une poupée mal faite; elle a le bassin trop large, les fesses trop volumineuses, les jambes trop grêles, la tête et les bras trop petits, les épaules mal attachées. Une autre toile, l'*Amour désarmé*, qui appartient au duc d'Aumale et ornait l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, donne lieu aux mêmes remarques.

Vénus toute nue vient d'enlever à l'Amour son carquois, et le petit dieu s'efforce de le reprendre. Quoique Watteau, imitant cette fois Paul Véronèse, ait eu un savant maître pour guide, les chairs sont flasques, les attaches molles, la science manque. Chose plus singulière encore, les deux Aphrodites ont des carnations verdâtres, où l'on ne retrouve pas les teintes pourprées de la vie, la chaude transparence du sang dans les veines. Watteau n'avait-il jamais observé les nuances roses d'un corps féminin? Quelques jeunes filles sans voiles, dessinées sur les gravures dont il a fourni les modèles, ont des proportions plus heureuses que la première déesse, mais leurs formes sont vagues, n'indiquent pas la structure intérieure, la charpente des muscles et des os. L'artiste avait trop d'intelligence et de goût pour ne pas le sentir, et quand il regardait son œuvre, il n'en était point satisfait (1).

(1) Ces observations, que m'avait suggérées l'étude des œuvres de Watteau, sont confirmées par les renseignements précis que donne le comte de Caylus. « Ce fut dans ces retraites que je reconnus pour mon profit combien Watteau pensoit profondément sur la peinture, et combien son exécution étoit inférieure à ses idées. En effet, n'ayant aucune connoissance de l'anatomie et n'ayant presque jamais dessiné le nud, il ne sçavoit ni le lire ni l'exprimer; au point même que l'ensemble d'une académie lui coûtoit et lui déplaisoit par conséquent. Les corps des femmes, exigeant un peu moins d'articulations, lui étoient un peu plus faciles. Cela revient à ce que j'ai déjà observé ci-dessus, que les dégoûts qu'il prenoit si souvent pour ses ouvrages, partoient de la situation d'un homme qui pense mieux qu'il ne peut exécuter. — En particulier, cette insuffisance dans la pratique du dessin le mettoit hors de portée de

Une ignorance de même espèce troublait et gênait Watteau, quand il avait à peindre des objets inanimés. Croirait-on que cet homme si laborieux n'avait jamais pris la peine de copier un arbre, une feuille, un buisson ou une fleur? Dans ses esquisses, gravées par les soins de M. de Julienne, on voit qu'il copiait mal la nature extérieure, remplaçait les feuillages par des traits sommaires, vagues, presque enfantins; il esquissait avec la même hâte et d'une manière aussi imparfaite les maisons, les monuments, les cours d'eau, les terrains, ne reproduisant que les masses et ne cherchant que l'effet général. Il était donc embarrassé, lorsqu'il avait à peindre un arbre, une ronce, une broussaille ou une fleur. Les détails lui manquaient absolument; ses croquis nuageux ne pouvaient guider sa main. Pour se tirer d'affaire, il avait recours à des subtilités, à des hardiesses de pinceau; il esquivait les difficultés, au lieu de les vaincre. Sa belle couleur, ses transitions délicates, la magie de la lumière, le sentiment poétique de l'ensemble, faisaient illusion au spectateur, mais n'abusaient point l'auteur; il avait conscience du subterfuge qu'il venait d'employer. L'artifice réussissait pour les autres, non pour lui-même.

Un second expédient lui permettait de déguiser les lacunes de son instruction; c'était la faible étendue de ses toiles. Nombre de ses tableaux n'étaient pas plus grands que les estampes où ils sont reproduits. Cette exiguïté de l'image rendait les détails inutiles :

peindre ni de composer rien d'héroïque ni d'allégorique, encore moins de rendre les figures d'une certaine grandeur. »

des arbres vus en perspective, des figures microscopiques n'avaient que faire d'une science inopportune, qui n'aurait pas trouvé sa place. Watteau masquait ainsi l'imperfection de ses études.

Il y a donc tout lieu de penser que la mort, en brisant si tôt sa palette, lui a soustrait une partie de sa gloire, l'a empêché d'atteindre le degré d'excellence qu'il rêvait, où il serait graduellement parvenu. Les notions qui lui manquaient, nul doute qu'il ne les eût acquises avec le temps : il aurait accru ses ressources, perfectionné sa manière, élargi son domaine. Il aurait étonné les amateurs et les juges, comme il les charme et les séduit.

Mais elle approchait rapidement, la pâle visiteuse. Après avoir changé plusieurs fois de domicile, Watteau avait été demeurer avec Vleughels, rue Saint-Victor, sur les fossés de la Doctrine chrétienne, où il fit un séjour d'une longueur raisonnable, jusqu'en 1718. Son humeur vagabonde le reprit alors, et il erra dix-huit mois. Au milieu de l'année 1719, il était encore à Paris, comme le prouve la pièce suivante, qui montre en même temps combien on payait peu les travaux des artistes, pendant le siècle dernier.

« J'ay reçu de Mgr le duc d'Orléans 260 livres, pour un petit tableau, qui représente un jardin avec huit figures.

« Fayt à Paris, le 14 aoust 1719.

WATTEAU. »

Les déménagements perpétuels du malheureux poitrinaire, car il avait déjà les poumons attaqués, le mettaient sans cesse en rapport avec de nouvelles

personnes. Le malheur voulut qu'une de ces connaissances accidentelles, le docteur Mead, lui fît un éloge pompeux de l'Angleterre, lui assurât qu'il y trouverait tous les avantages. Il part aussitôt pour Londres, au commencement de l'année 1720. Il fut assez bien accueilli : on lui demanda des tableaux, on les lui paya généreusement. Il aurait donc pu se plaire dans les Trois-Royaumes. Mais son ignorance de l'idiome national l'isolait au milieu de la population; il ne pouvait ni parler, ni lire un journal ou une enseigne. Le froid, l'humidité, les brouillards, la fumée du charbon de terre minaient d'ailleurs ses poumons. Il était seul, loin des amis délicats et opulents qui l'égayaient, qui lui facilitaient l'existence. Il tomba dans la tristesse, fut obligé de recourir aux médecins, se soigna gauchement. Un docteur Misaubin, Français expatrié, qui lui avait promis de le guérir, ne le soulageait même pas : Watteau, pour se venger, fit une caricature de sa longue personne. Vengeance inoffensive et inutile. Après un an de séjour, le pauvre artiste fut obligé de revenir en France, plus malade, plus affaibli, plus morne qu'avant son départ.

Il descendit chez Gersaint, lui demanda l'hospitalité. Le marchand de tableaux l'accueillit avec empressement. Comme il demeurait sur le pont Notre-Dame, dans l'humidité, dans les brouillards de la rivière, c'était encore pour Watteau un funeste séjour. Malheur aux vaincus du sort! tout leur nuit et les accable. *Pereundum quia infelix.* Probablement par reconnaissance, le pauvre phthisique pria son hôte de lui laisser peindre une enseigne, *pour se dégourdir les*

doigts et fixer l'attention des passants. Gersaint accepta la proposition avec quelque répugnance, mais ne voulut pas le contrarier. Watteau, en huit matinées seulement, exécuta un morceau d'une complication extraordinaire, qu'un artiste de nos jours aurait peine à faire en six mois (1). Sa main débile courait sur la toile avec une légèreté admirable. L'œuvre a pour sujet l'intérieur d'une galerie de tableaux, motif d'origine flamande, qui n'aurait pu tenter un Français : Gonzalès Coques, Teniers, David Ryckaert (3e du nom), bien d'autres encore, avaient déjà prouvé leur force en traitant cette périlleuse donnée. Quel programme, songez donc ! Représenter une vaste salle, entièrement pavoisée de tableaux, inventer, composer les sujets, peindre les images avec leurs cadres, dans des proportions réduites, imiter la manière des différents maîtres, et ajouter au local des personnages qui examinent la collection ou devisent entre eux ! La toile que Watteau avait choisie, ***pour se dégourdir les doigts***, était haute de cinq pieds, large de neuf et demi, avait par conséquent plus de quarante-sept pieds carrés. Il n'en avait jamais historié de plus grande. On n'y voyait pas moins de trente tableaux et de douze curieux ou domestiques, ceux-ci déballant de nouvelles peintures. Au fond de la salle, par une porte vitrée et entr'ouverte, on aperçoit une galerie de passage, aboutissant à une autre pièce. On peut examiner la composition sur la planche gravée

(1) « Ce fut le travail de huit journées, encore n'y travaillait-il que les matins, sa santé délicate ou, pour mieux dire, sa faiblesse ne lui permettant pas de s'occuper plus longtemps. » Gersaint, *Catalogue de Lorangère*, p. 184.

aux frais de M. de Julienne. Le modèle fut trouvé si beau que tout le monde venait pour l'admirer, les artistes avec plus d'empressement que le vulgaire et les simples amateurs. Le riche fabricant de draps écarlates ne voulut pas le laisser exposer chaque jour dans la rue et en fit l'acquisition. La rapidité, la facilité de travail que dénotait une pareille œuvre, entreprise et achevée en si peu de jours, sont encore un indice qui prouve l'origine flamande de Watteau. Jamais coloriste français n'a peint avec une célérité pareille. Ingres avait besoin de sept ou huit ans pour exécuter un tableau de deux figures, que Rubens, Van Dyck, Jordaens, Teniers, Gaspard de Crayer eussent terminé en quatre jours (1). Le baron de Vèze, collectionneur célèbre, avait réuni neuf cent cinquante pièces gravées d'après Watteau, et l'on pense qu'il en manquait beaucoup; on estime approximativement les estampes diverses, qui reproduisent ses peintures et ses croquis, à l'énorme chiffre de douze cents.

Après six mois de résidence chez le marchand de tableaux, son commensal eut peur de le gêner; il était plus sombre, plus morose, plus souffrant que jamais. Il pria son hôte de lui chercher un nouveau logement. Sa tristesse, ses dégoûts s'accrurent dans ce nouveau domicile. Tout à coup il s'imagine que l'air de la

(1) Tous les écrivains du siècle dernier qui parlent de Watteau, Caylus, Mariette, Dandré Bardon, le désignent comme un Flamand : le quatrième tome de ses gravures, dans la collection publiée par M. de Julienne, porte sur le titre cette indication remarquable : « D'après les tableaux et dessins de feu Antoine Watteau, *peintre flamand de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. »

campagne lui fera du bien, le sauvera. Un ami de Watteau, l'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain l'Auxerrois, s'adresse pour satisfaire son impatience à M. Lefèbvre, intendant des Menus-Plaisirs, qui offre aussitôt sa maison de campagne, située à Nogent-sur-Marne. On y transporta le malade, qui devint de plus en plus languissant et, chose singulière, ne comprenait pas le lugubre travail que la nature accomplissait en lui. Son imagination l'abusant encore, il forma le dessein de retourner dans son pays, supplia Gersaint de vendre ses effets, ce qui produisit une somme de 3,000 livres. Mais il était marqué du signe funèbre; au milieu de ses rêves, de ses inutiles projets, la vie l'abandonna subitement : il mourut entre les bras de Gersaint[1], pendant une visite de ce fidèle ami, le 18 juillet 1721, à l'âge de trente-sept ans.

On aurait dû graver sur sa tombe cette brève épitaphe :

Ci-gît Watteau,
condamné à mort
par
la sottise et la dureté
de sa famille....

car son organisation délicate s'était ruinée pour toujours pendant les années de misère, de privations et de souffrance qu'il avait eu à subir depuis 1702, sans que l'on connaisse au juste la durée de cette cruelle épreuve.

On se tromperait beaucoup, si on croyait que ses tendances et ses prédilections lui étaient absolument personnelles. Lui aussi flottait sur le courant de son époque. L'art du pinceau eut pour but, pour idéal,

pendant cent cinquante ans, la recherche de la grâce. Au début du XVI[e] siècle, la force et la beauté avaient eu leurs interprètes glorieux, à la tête desquels brillaient, comme deux chefs puissants, Michel-Ange et Raphaël. Suivant une loi que nous avons exposée dans ce livre même (1), le tour de la grâce était alors venu, et Corrége, mort treize ans après le disciple du Pérugin, l'avait choisie pour muse et pour souveraine. La nouvelle ère, que la réforme des Carrache inaugura, dut passer par les mêmes phases et y passa effectivement. L'Albane en fut le Corrége. Il eut des continuateurs qui l'éclipsent à mes yeux, Sassoferrato, Dolci, Carlo Maratti, Benedetto Luti. Ce mouvement gagna la France, la Belgique ou, pour mieux dire, la Flandre gallicane et la Hollande. La recherche de la grâce amena, inspira successivement Pierre Mignard, Antoine Coypel (2), Pierre Parrocel (3); arrivèrent alors

(1) Tome IV, p. 40 et suiv.

(2) Un charmant tableau, qu'il a gravé lui-même et qui avait disparu, se trouve maintenant chez M. Grandvoinnet, rue des Saints-Pères, 14. La déesse marine a pour trône un pétoncle charié par un dauphin; de la droite, elle ajuste le nœud de rubans qui pare le haut de sa tête, et appuie la main gauche sur l'épaule d'une néréïde. Deux autres filles de la mer se tiennent embrassées amicalement et la regardent. Un triton porte sur sa croupe une de leurs compagnes, qui a pris l'attitude la plus coquette. Deux amours lutinent un second dauphin. Polyphème, assis sur la côte, joue du chalumeau pour exprimer sa joie. Toutes ces femmes nues sont d'une grâce séduisante, les petits Amours aussi. Les chairs ont une nuance agréable, mais un peu conventionnelle. Les yeux dénotent l'imitation du Poussin; la couleur élégante et décorative de Lebrun règne partout; la composition est très-habile.

(3) Ce peintre charmant a été voué par la critique au plus

les Flamands Nicolas Vleughels, Watteau, Pater, Eisen, Carle Vanloo, entre la première série française et la seconde, que caractérisent Detroy, Lancret, Boucher, Fragonard, Baudouin, Lagrenée, mort en 1805. Les mœurs galantes de Louis XIV, du Régent et de Louis XV ne pouvaient que favoriser un style où la beauté de la femme jouait le premier rôle. En Hollande, la même tendance produit la manière charmante d'Églon van der Neer et de Verkolie, remplacée bientôt par l'affectation, le coloris émaillé, les chairs d'ivoire que peignaient minutieusement Adrien van der Werf, élève d'Eglon, et Philippe van Dyck. La prédilection pour la grâce, la coquetterie, la gentillesse et le charme électrisa toute l'Europe, passa du midi au nord comme une haleine printannière, qui

injuste oubli, parce que nulle œuvre ne proclame son mérite dans les collections de Paris et des alentours. Il était le troisième fils de Louis Parrocel et de Dorothée de Rostang : on le baptisa le 10 mars 1670, dans l'église Saint-Didier, à Avignon. L'*Histoire des deux Tobie*, en quatorze tableaux, qu'il peignit pour le maréchal de Noailles, est un poëme colorié d'un charme exquis. Les personnages, de l'un et de l'autre sexe, ont autant de grâce extérieure que ceux de Watteau, et y joignent une grâce morale, un caractère de profonde sensibilité, qui dépassent la sphère du peintre de Valenciennes. Watteau représente surtout et presque uniquement le caprice, le rêve, les agaceries, les tentations de l'amour. L'imagination de Parrocel avait plus de variété : il parcourt toute la gamme des sentiments humains avec une finesse, une délicatesse admirables. De Saint-Germain en Laye, sa ravissante légende a passé au château Borelli, dans le voisinage de Marseille, villa construite sur le bord de la mer et toute parfumée de l'odeur des pins qui murmurent alentour.

amenait avec elle le luxe des beaux jours, la vie et la gaieté (1).

Watteau, on le voit donc, fut bien loin de travailler dans l'isolement, de suivre une route écartée. Il faisait, au contraire, partie d'un groupe nombreux, qui cheminait entre les fleurs, le sourire à la bouche, la tête pleine de rêves magiques et de scènes voluptueuses. Quels traits spéciaux le distinguent parmi ses compétiteurs? Un profond sentiment de la couleur et du clair-obscur, l'opulence raffinée de la palette et le jeu de la lumière, les qualités flamandes qui drapaient dans un manteau de pourpre et d'or le charme et la grâce que d'autres possédaient comme lui, mais n'exprimaient pas aussi bien, ses affinités organiques en un mot avec Rubens, Teniers, Van Dyck, François Hals et Rembrandt, ses glorieux devanciers et ses frères.

(1) La chronologie de cette grande école est si curieuse, que nous croyons devoir l'imprimer en tableau :

ITALIENS.	
Albane	1578-1660
Sassoferrato	1605-1685
Carlo Dolci	1616-1686
Carlo Maratti	1621-1713
Benedetto Luti	1666-1724
FRANÇAIS, 1re SÉRIE.	
Pierre Mignard	1610-1695
Antoine Coypel	1661-1722
Pierre Parrocel	1670-1739
FLAMANDS.	
Nicolas Vleughels	1669-1737
Watteau	1684-1721
Pater	1695-1736
Carle Vanloo	1705-1765
Eisen	1720-1778
HOLLANDAIS.	
Eglon van der Neer	1643-1703
Verkolie	1650-1693
Van der Werf	1659-1722
Philippe van Dyck	1680-1752
FRANÇAIS, 2e SÉRIE.	
De Troy	1680-1752
Lancret	1690-1743
Boucher	1707-1770
Baudouin	1723-1770
Lagrenée	1724-1805
Fragonard	1732-1806

CHAPITRE V

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE.

Jean-Baptiste Pater, fils d'un sculpteur de Valenciennes. — Injustice de Mariette à son égard. — Son père le confie aux soins de Watteau. — Le maître et l'élève ne s'accordent pas. — Jean-Baptiste retourne à Valenciennes et brave les statuts de la corporation des peintres. — Lutte curieuse. — L'artiste revient à Paris, où Watteau lui communique enfin ses idées sur l'art. — Intime liaison de Pater avec un modèle d'atelier, qui ne lui laisse aucun repos et le fait mourir avant l'âge. — Il imitait son maître sous tous les rapports, comme esprit, composition et facture. — Mais ce n'était point un copiste servile : la nature en avait fait le frère, non le sosie de Watteau. — Charmants ouvrages de sa main. — Nicolas Lancret. — Son élégante froideur : la verve et l'inspiration lui manquent toujours. — Autres imitateurs de Watteau, liste chronologique. — Le neveu et le petit-neveu du maître de Valenciennes, Louis et François Watteau. — Leurs biographies, leurs peintures.

Si Watteau a eu la mauvaise chance d'inspirer des gambades littéraires qui ne signifient par grand'chose, Pater a eu le malheur d'être à peu près méconnu ou

de susciter des opinions baroques. C'est depuis quelques années seulement que le public et certains amateurs commencent à l'apprécier. Son nom ne figure même pas dans la *Biographie universelle* de Michaud. L'injustice et l'animosité de Mariette ont aveuglé presque tous les critiques, spécialement ceux qui se pavanent aux premières galeries. La diatribe du lexicographe est curieuse. « Sa réputation, dit-il, n'a pas été loin ; Pater est aujourd'hui presque oublié, et c'est ce qui arrivera à tous ceux qui, comme lui, seront des imitateurs serviles de la manière de leur maître. Le défaut de celui-ci était de ne pas savoir mettre une figure ensemble et d'avoir un pinceau pesant. Il n'était occupé qu'à gagner de l'argent et à l'entasser. Le pauvre homme ne se donnait pas un moment de relâche; il se refusait le nécessaire et ne prenait de plaisir qu'à compter son or. Je n'ai rien vu de si misérable que lui. »

Voilà bien les jugements des contemporains! Ils s'occupent de niaiseries et de platitudes, qui n'ont aucun rapport avec le talent. Il ne s'agit pas de savoir si un peintre, un poëte, un sculpteur, est avare ou prodigue, brave ou poltron, gauche ou adroit, chaste ou libertin; il s'agit de savoir comment il travaille et quelle valeur ont ses productions. La biographie des artistes, comme celle des auteurs, prouve que le mérite peut se trouver associé à tous les vices, comme à toutes les vertus; le caractère, dans le domaine de la critique, n'a d'importance que par son action sur les œuvres, quand il y marque son empreinte, ce qui arrive quelquefois, mais n'arrive pas toujours.

Né, comme Watteau, à Valenciennes, sur la limite

de deux races, Pater représente comme lui la grâce française unie aux qualités flamandes (1). Venu au monde le 29 décembre 1695, il fut baptisé le même jour dans l'église Saint-Jacques. Son parrain, Jean-Baptiste Leto, lui donna ses deux prénoms. Antoine, son père, était maître sculpteur et possédait un vrai mérite, comme l'attestent les ouvrages de sa main qui existent encore; sa mère s'appelait Élisabeth Defontaine. On ne sait pas au juste qui lui enseigna la peinture; mais on croit qu'il apprit le dessin et tous les éléments de son art dans l'atelier paternel, où il joua dès son enfance avec des crayons, excellent début auquel presque tous les coloristes flamands ont dû la rapidité de leur pratique.

Pater, comme Watteau, fut élevé, pour ainsi dire, au bruit du tambour, aux notes retentissantes des fanfares militaires. La fin de la lutte engagée par Louis XIV dans l'espoir de rétablir Jacques II sur le trône et l'affreuse guerre de la succession d'Espagne entretenaient à Valenciennes et dans les environs un perpétuel mouvement de troupes. Les haltes, les campements, les galanteries passagères et les bombances des soldats étaient pour Jean-Baptiste un souvenir d'enfance, qu'il pouvait peindre, comme Watteau, avec un sentiment personnel.

Les deux familles devaient entretenir des relations intimes. Il en reste une preuve décisive, le portrait du sculpteur par le peintre des fêtes galantes. Il fut probablement exécuté pendant le voyage que fit à Valen-

(1) « Pater, dit Gersaint, était né avec ce coloris qui est si naturel *aux Flamands.* »

ciennes l'artiste exilé. Voici comment M. Cellier le décrit dans sa brochure : « Il est d'une merveilleuse beauté, et peut-être supérieur comme facture au fameux *Gilles* de la galerie Lacaze. Il ne faut que voir cette toile pour reconnaître combien la manière de Watteau a de rapports avec l'école flamande. Ceci ne ressemble, ni pour les procédés, ni pour la conception, à rien de ce qu'ont produit les portraitistes français du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Le coloris a une puissance qui rappelle certaines toiles de Rembrandt, bien que le faire des deux artistes diffère essentiellement et que Watteau procède par glacis couvrant à peine la toile préparée à l'ocre brun. — Cette peinture, où se trouve tout entier le sentiment réaliste de la Flandre, est unique dans l'œuvre de Watteau. Elle offre dans son extrême simplicité un caractère tout spécial d'originalité : le plus habile des experts, qui la verrait paraître dans une vente sans être averti, serait bien embarrassé de lui trouver une attribution. Cependant l'authenticité en est incontestable. Ce portrait a été peint dans la maison de Pater et s'est transmis de père en fils dans la famille : il est encore la propriété du dernier des descendants de l'artiste (1). » Antoine est représenté à mi-corps, posé de profil, à droite; il tourne vers le spectateur sa tête couverte d'une vaste perruque blonde, aux ombres fauves; sa main s'appuie sur une tête en marbre blanc (2).

(1) M. Bertin, ancien pharmacien. Watteau avait aussi peint le portrait d'Élisabeth Defontaine, mère de Jean-Baptiste Pater : cette toile malheureusement a disparu.

(2) La même tête se retrouve dans plusieurs productions de Watteau, dans le *Singe sculpteur* notamment, pièce ovale gravée

Gersaint affirme de la manière la plus positive qu'Antoine Pater envoya son fils chez Watteau, pour qu'il y travaillât sous sa direction et y formât son talent. Voici le passage, qu'il faut transcrire : « Il crut que Watteau aurait pour un compatriote des facilités qui pourraient aider son fils à se perfectionner. Il le plaça donc chez lui dans le dessein de le former; mais le jeune Pater trouva son maître d'une humeur trop difficile et d'un caractère trop impatient, pour pouvoir se prêter à la faiblesse et à l'avancement d'un élève. Il fut obligé d'en sortir, et de tâcher de travailler lui seul à s'instruire (1). »

Ce passage n'a rien qui doive étonner ou porter préjudice à la réputation de Watteau. N'ayant pas reçu lui-même une instruction régulière en fait de peinture, il devait très-mal enseigner. D'une constitution faible et nerveuse, dominé par une imagination exubérante, ne possédant aucun esprit d'ordre matériel, trop de causes le rendaient irritable, pour qu'il

par Desplaces. M. Cellier croit le portrait d'Antoine Pater, d'après l'âge qu'il accuse, peint par Watteau en 1720, pendant un séjour prétendu que l'artiste aurait fait à Valenciennes en revenant de la Grande-Bretagne. Mais cette résidence momentanée est une hypothèse trop hardie, que rien n'autorise et ne confirme. Peut-être le statuaire flamand eut-il de bonne heure l'air âgé, comme il arrive à certaines personnes. Né en 1670, lorsque Saly, en 1740, modela son buste de terre cuite, il avait déjà l'apparence d'un homme décrépit; or, soixante-dix ans ne sont pas l'extrême vieillesse.

(1) *Catalogue de Lorangère*, p. 193 et 194. — « Trouvant des dispositions dans son fils et ne se jugeant point assez habile pour développer ses talents naissants, Antoine Pater l'envoya à Paris et le plaça chez Watteau, son compatriote. » (Hécart, *Biographie valenciennoise.*)

eût beaucoup de patience et pût supporter les gaucheries d'un novice. L'élève, de son côté, n'avait pas un caractère facile, comme on va le voir. Tous deux étaient des hommes du Nord, sujets à tomber dans les humeurs sombres qui rappellent le climat de leur patrie, exposée aux brouillards intenses, aux nuées livides, aux froides tempêtes.

Après cette tentative infructueuse, Pater dut regagner sa ville natale. En 1717 et 1718, il y travaillait sans s'être fait recevoir franc-maître, gagnant comme il pouvait de quoi subsister. Naturellement fier et très-résolu, sentant sa valeur et méprisant les industriels du pinceau qui peuplaient la jurande, il bravait leurs statuts. Grande fureur des médiocrités sourcilleuses; elles requirent l'aide de la police, et un jour (le 22 septembre 1717) plusieurs confrères, soutenus par des sergents bâtonniers, se présentèrent devant la demeure du rebelle, pour procéder à la saisie de ses peintures irrégulières, venues au monde sans la permission de la loi. Son atelier n'avait rien de commun avec les salles magnifiques, où les artistes de nos jours dressent leur chevalet et exposent leurs ouvrages. C'était une grande chambre basse, au fond d'une cour silencieuse, dans une habitation déserte : quelques marches précédaient la porte. Les fenêtres donnaient sur l'Escaut. Là le jeune artiste s'évertuait dans la solitude et la pauvreté. Quoique son asile ne fût pas somptueux, il voulait qu'on le respectât; instruit des manœuvres de ses antagonistes, il avait fermé non-seulement la porte de son atelier, mais la porte de la cour.

Le peloton officiel arrive, examine la place et

cherche le moyen d'y pénétrer. A la violence il préfère la ruse. Un petit garçon est employé comme appeau : il sonne, hèle le peintre et lui crie que son père l'attend à l'*Aigle noir*, cabaret du voisinage. Pater ouvre la porte de la rue, et se trouve nez à nez avec les représentants de la loi, qui envahissent la cour. Trois membres de la corporation les guidaient, le peintre Denise, les sculpteurs Briffaut et Bauduin le Roy.

Pater ménagea les hommes de police et se contenta de leur dire qu'ils n'avaient pas qualité pour agir contre lui, attendu qu'on ne lui avait adressé préalablement aucune sommation légale; mais il apostropha vivement les confrères, les traitant de gueux, de chiens, de fripons et de lâches. Le sieur Briffaut alors commanda aux sergents de monter et d'enfoncer la porte de la chambre.

— Faites-le vous-même, si vous voulez, lui répondirent-ils, nous n'avons point ces ordres-là.

Pater s'était campé sur les marches; Briffaut le saisit par le bras; le peintre se dégage et le repousse; puis il ramasse des pierres et menace de lapider quiconque approchera.

— Conduisez-moi vers le prévôt, dit-il; je lui exposerai les faits, et s'il me donne tort, j'ouvrirai moi-même.

Les agresseurs envoyèrent chercher main-forte et requirent un serrurier pour crocheter la serrure. L'artiste alors ne fit plus d'opposition. L'escouade entra : on saisit le tableau qu'il était en train d'exécuter, et sa pierre à broyer les couleurs. Le peintre Denise surveillait l'opération, qui lui causait une joie

intime. Le persécuté laissa faire. On emporta son œuvre et ses instruments de travail. Il domina son émotion et ferma lui-même la porte derrière les vainqueurs.

Mais alors un accès de colère et d'indignation ranima son activité. Comme une foule énorme était accourue, enchantée de la bagarre qui l'amusait, Pater excita les gamins, les badauds et les femmes à vilipender, injurier les confrères et les sergents : « Criez, criez bien, disait-il, je vous récompenserai. » Il n'en fallait pas tant pour encourager la marmaille et le populaire, qui aiment partout les scènes bruyantes. Ils se mettent à huer les artistes et leurs soutiens, à faire un si grand tumulte, à pousser de telles clameurs, que les membres de la corporation et les agents de police sont contraints de se retourner, de marcher à eux et de les disperser. Le délinquant alors prit le parti de rester tranquille. Son tableau, qui représentait une *Foire de village*, demeura confisqué.

L'exercice de sa profession allait lui devenir impossible, car il ne songeait nullement à pactiser avec la ghilde victorieuse. Mais un subterfuge lui permit d'en éluder les statuts. Il y avait à Valenciennes un intendant royal nommé Doujat, qui remplit ses fonctions depuis 1708 jusqu'en 1720. Tous les artistes enrôlés par le souverain, ou par ses délégués officiels, se trouvaient affranchis des règlements consignés dans les chartes des corporations de Saint-Luc. Pater se fit nommer peintre de l'Intendance, et put narguer dès ce moment la colère des francs-maîtres. Le gouverneur employait à l'occasion le pinceau du jeune coloriste, mais il l'aidait surtout en vendant sous main ses ta-

bleaux, dont il lui transmettait le prix. Ce trafic ayant lieu secrètement, les jurés ne pouvaient actionner le coloriste devant les tribunaux; et même s'ils avaient eu des preuves convaincantes, ils n'auraient point osé s'en servir contre un officier royal.

Ils s'arrangèrent alors pour tendre un piége au récalcitrant. Une personne discrète vint le prier avec bonhomie de peindre quelques figures sur une thèse en vélin, faite pour la profession d'une jeune personne au couvent de Notre-Dame de Sepmeries. Pater ne devina point l'artifice, orna la thèse comme on le demandait. Il se méfiait si peu du stratagème que sa propre mère, dame Élisabeth, alla porter le travail dès qu'il fut achevé. Aussitôt une accusation en bonne forme est adressée au procureur Saint-Ange. Le père et le frère de la religieuse viennent déposer contre l'artiste, et un nommé Dubois atteste qu'il a reçu des mains de dame Élisabeth la thèse criminelle. Les *connétable, maîtres jurés et suppôts* de la corporation de Saint-Luc citaient en même temps le coupable et son père Antoine, « comme tenu des fraudes commises par son fils ». Ils demandaient qu'ils fussent condamnés à une amende de douze livres tournois, pour avoir audacieusement violé les statuts de la confrérie. Emportés par une noble indignation, ils dénonçaient même l'intendant royal, qui vendait occultement les œuvres de Jean-Baptiste Pater et poussait la perversité jusqu'à lui en remettre le prix. Le tribunal n'osa point sévir contre l'intendant, ni lui adresser la moindre remontrance; mais il condamna le père et le fils solidairement à payer six livres tournois d'amende, et menaça le peintre de toute la ri-

gueur des statuts de Saint-Luc, s'il lui arrivait de commettre un nouveau méfait.

Les pièces judiciaires qui m'ont fourni ces détails, s'arrêtent après la sentence, et j'ignore ce qui eut lieu ultérieurement. Il est vraisemblable que Pater, fatigué de ces luttes et se trouvant mis au pied du mur, comme on dit vulgairement, prit le parti de quitter la ville. Le tribunal lui avait donné l'ordre de prouver qu'il était aux gages de l'intendant, qu'il ne recevait aucun prix de ses tableaux, n'en tirait aucun avantage, en dehors de son traitement. Le second séjour de l'artiste à Paris commença donc, selon toute apparence, au printemps de l'année 1718 : car les juges avaient statué pendant le mois de mai.

Pater n'avait alors que vingt-deux ans. Comme Watteau, il fut d'abord contraint d'accepter toutes les besognes. Il exécutait docilement les ordres des marchands de tableaux, brossant tour à tour, suivant la commande, dessus de portes, cartouches, portraits, motifs religieux, bambochades, conversations galantes. Mais il était d'une race et d'une famille d'artistes : ses dons naturels perçaient à travers la hâte et l'incorrection des œuvres précipitées. Il ne pouvait rester pendant longtemps noyé dans l'ombre, où végétaient ses compagnons de travail. Quelques amateurs remarquèrent ses toiles, en firent l'éloge. Blondel de Gagny, célèbre collectionneur du temps, s'éprit de ses ouvrages, le prôna partout. Cette voix sympathique appela près de lui la fortune.

Cependant le malheureux Watteau achevait à Nogent-sur-Marne son existence pénible et tourmentée. Dans la tristesse et l'abattement des jours suprêmes,

les souvenirs de son enfance lui apparaissaient comme un brillant mirage. Il voyait en esprit sa ville natale, sa famille, ses camarades d'autrefois. L'enchaînement des idées le ramena vers Pater. Il regretta de ne pas l'avoir mieux traité jadis, conçut le désir de renouer avec lui. En exprimant ce désir à Gersaint, il eut la conscience de lui avouer que les dispositions naturelles de Jean-Baptiste lui avaient inspiré de l'inquiétude. Pour réparer sa faute, il voulut le revoir, lui donner des conseils. Il le fit travailler sous ses yeux, lui enseigna tout ce qu'il avait lui-même appris. Ces utiles leçons, interrompues par la mort, ne durèrent qu'un mois. Elles eurent pour l'élève de si heureuses conséquences, elles lui indiquèrent si bien la route où il devait marcher, qu'il leur attribuait toutes les qualités de sa manière. Oubliant les disgrâces de ses premières relations avec Antoine, il proclamait bien haut sa reconnaissance et louait noblement les ouvrages de son professeur *in extremis*.

Sept ans après la mort de Watteau, le 31 décembre 1728, Pater lui succédait à l'Académie des beaux-arts, avec le même titre, celui de peintre des fêtes galantes. Il donna pour morceau de réception le *Campement de troupes*, qui porte dans la galerie du Louvre le nº 403.

On connaît peu son histoire; sa vie d'ailleurs ne dut pas être accidentée. Un travail continuel absorbait toutes ses forces, le tenait immobile dans son atelier. Jamais peintre ne fut plus laborieux. Dès le point du jour, il se mettait à l'œuvre, et il ne quittait son pinceau que pour satisfaire aux besoins de la nature. Chaque moment devait lui rapporter. Les longues soirées

d'hiver, qui l'empêchaient de tenir la palette, il les employait à ébaucher ses tableaux, qu'il finissait pendant le jour. Il ne s'accordait point de relâche, ne prenait aucun amusement, ne sortait même pas pour respirer le grand air. Son ami Gersaint prétend, comme Mariette, qu'une avidité sans bornes le tenait ainsi captif. Pater lui en expliqua un jour la raison, lui avoua qu'il était d'un esprit inquiet, tremblait toujours de devenir infirme et de n'avoir point assez de fortune pour vivre à l'aise pendant sa vieillesse. Il fut préservé de cette chance par l'inflexible nature, qui ne se plie pas aux calculs de l'homme : l'excès du travail lui causa une maladie inflammatoire, dont il mourut le 25 juillet 1736, âgé de quarante ans et demi.

Une tradition constante, restée à Valenciennes, explique d'une autre manière son labeur perpétuel et son incessante préoccupation du gain. Il était dominé par une femme, poseuse de son métier, qui assiégeait continuellement sa bourse et le harcelait de ses demandes ou de ses plaintes. C'était pour cette créature qu'il se condamnait lui-même aux travaux forcés. Il lui donnait tout, il avait rédigé un testament qui la nommait sa légataire universelle. Quand son frère le sculpteur vint à Paris, après sa mort, pour recueillir sa succession, il ne trouva rien, et un acte légal lui enleva même l'espérance.

On ne connaît de Jean-Baptiste Pater aucun portrait authentique. Son père Antoine était un affreux vieillard, dont la laide et méchante figure dépasse tout ce qu'on pourrait imaginer. Son fils Jean-Baptiste lui ressemblait apparemment, et ce fut là le motif peut-être qui l'empêcha de reproduire lui-même ses traits, ou de les

laisser copier par un ami. D'une autre part, on voit constamment reparaître sur ses tableaux une jeune fille aux cheveux d'un blond cendré, fraîche, avenante, d'une carnation admirable, d'un type coquet, spirituel, au maintien gracieux, au cou aristocratique, les yeux veloutés d'une amoureuse langueur, morceau friand, qui pourrait encore allumer par l'imagination des désirs posthumes. Sur une toile de la collection Lazare, elle baigne ses jolis pieds dans une source, après avoir retroussé sa robe qui laisse admirer presque toutes ses cuisses : jamais plus belle chair n'a tenté un connaisseur. Les peintres ayant une tendance générale à prendre pour modèle la femme dont ils sont épris, à répéter souvent ses traits, on peut croire que cette agaçante friponne est l'image de la poseuse que l'artiste adorait. Maintenant examinez la situation et jugez-en les conséquences. Un amant très-laid, une jolie fille courtisée par tous les appréciateurs des belles formes, des minois provoquants, des libres manières, mais idolâtrée par le Quasimodo de Valenciennes. Pour conserver ses bonnes grâces, pour éloigner ses rivaux, pour la contenter et la voir sourire, que ne fera-t-il point ? Il travaillera nuit et jour, se privera de toute distraction, épuisera ses forces, mourra enfin à la peine, sacrifiant sa vie plutôt que son amour. Voilà ce que j'ai rêvé à propos de Jean-Baptiste Pater, ce qui est peut-être d'une exactitude rigoureuse.

Cette victime d'une indomptable affection n'était pas seulement le disciple de Watteau et son imitateur ; c'était un frère que la nature lui avait donné, qu'elle avait fait naître près de lui, dans une autre famille,

par un de ces jeux où elle se complaît, comme pour montrer sa puissance infinie. Si l'élève n'avait emprunté au maître que sa facture, la ressemblance serait dans les proportions ordinaires; mais il a tout pris, s'est assimilé son genre d'études et sa manière de concevoir. Comme il termina son apprentissage sous les yeux de Watteau, quand le pauvre artiste allait mourir, on pourrait imaginer que, par une espèce de métempsycose morale, l'esprit du défunt passa en lui.

Watteau avait négligé l'anatomie, faute de temps et d'argent : Pater ne daigna point s'en occuper.

Watteau examinait vaguement la nature, ne se donnait pas la peine de copier un feuillage ou une fleur; Pater la regarda d'un œil encore plus insouciant et avait si peu étudié les arbres qu'il les transformait en panaches, en marabouts et en plumeaux (1).

Antoine avait peint des scènes militaires; son compatriote peignit des scènes militaires.

(1) Lorsque son maître fut élu membre de l'Académie des beaux-arts, un de ses compatriotes, nommé Dubois, qui s'adonnait à la peinture et croyait pouvoir obtenir le même honneur, lui écrivît pour le prier de faciliter son introduction parmi les immortels et lui envoya un tableau comme preuve de son mérite. L'œuvre parut faible à Watteau, qui conseilla au jeune ambitieux d'attendre. « Il lui représenta, dans sa réponse, que ses arbres, quoique souvent bien faits, étaient maniérés, qu'on y comptait tous les feuillages, que les plans n'en étaient pas assez variés, que tout y était trop entassé et également éclairé, sans dégradation de lumière, et lui conseilla d'étudier la nature, lui offrant au besoin ses avis. » Cette lettre est des plus curieuses : elle montre comment le somptueux rêveur entendait l'étude du paysage.

Watteau avait rêvé un monde charmant, une Arcadie éternelle, que ne troublait nul souffle orageux, que n'attristait aucune émotion chagrine; Pater fit le même rêve, déploya sa tente dans le même paradis perdu.

Watteau, chaste de mœurs et libertin d'esprit, avait surtout observé le badinage, les agaceries, les préludes de l'amour; Pater, qui pratiquait avec son gracieux modèle, s'en tint, comme son maître, au prologue de la volupté.

Watteau, faible de constitution, doux et indolent, évitait les actions fortes, n'eut jamais aucun élan dramatique; Pater, violent, audacieux et opiniâtre, quoique dompté plus tard par une femme, endormit son pinceau dans un calme bucolique.

Et nous verrons tout à l'heure que ses tableaux, comme ceux d'Antoine, se divisent en trois classes.

Il ne serait donc qu'un sosie et n'aurait aucune individualité, si sa manière était un simple décalque. Mais les goûts, la méthode, les habitudes de Watteau vivaient en lui par une sorte d'incarnation. Ses œuvres ne sont pas un reflet immobile, invariable : elles manifestent de la verve, de l'entrain, de la spontanéité; elles ont leur charme, leur grâce et leur attrait. Pater ne copiait point lourdement, uniformément Watteau : il existait entre eux, comme je l'ai dit, une similitude fraternelle; leur accord avait pour principe, pour cause dominante, une organisation de même nature.

Seulement Pater, qui n'était pas timide, qui osait regarder la chair des femmes et avait occasion de l'étudier sur sa belle poseuse, l'a infiniment mieux reproduite; cet avantage égaie, embellit ses tableaux,

n'est pas une faible recommandation pour l'œil exercé d'un amateur.

Pater a, comme son guide, trois manières de procéder :

La matière large;

La manière forte et opulente;

La manière douce et moelleuse.

Ainsi que Watteau, il a multiplié surtout les œuvres de la dernière catégorie. Les meilleures de ce genre sont peut-être les toiles que possédaient M. Péreire et la veuve de Napoléon III. Deux pastorales et un campement de troupes, qui appartenaient au banquier, donnent une haute idée du peintre. La première bucolique figure des personnages assis sous la ramée, auprès d'une fontaine ; les arbres, la fontaine, les terrains et la perspective ont des formes et des tons vaporeux, qui leur ôtent toute réalité. On dirait un brouillard que le moindre coup de vent fera disparaître. Mais les habitants de ce monde fantastique sont vivants et charmants, ont une physionomie aimable et spirituelle. Un jeune couple, à peine nubile, tresse dans un coin une guirlande de fleurs : l'adolescente a le visage le plus piquant, les yeux les plus expressifs, la mine la plus agaçante que l'on puisse voir. Une autre bachelette, qui se penche en arrière et décoche à son galant un coup d'œil oblique, est digne de Watteau par sa gentillesse, de même qu'une amoureuse qui défend sa gorge contre un soupirant trop hardi. La couleur fine, harmonieuse et légère , flatte, captive le regard.

L'autre idylle inspire les mêmes observations générales. Les trois personnages principaux sont ravissants. Une jeune fille, assise sur l'herbe, vêtue d'étoffes

pâles, écoute avec une mine spirituelle un galant plein d'ardeur, qui lui fait une déclaration très-vive, car ses yeux noirs, sa bouche sensuelle expriment le désir; appuyée à la renverse contre le genou de la première, une autre jouvencelle tient élégamment une coupe de cristal, où un page verse un filet de pourpre. Et de grands arbres déploient sur ces heureux du monde leur tente de verts feuillages, et tout semble partager leur satisfaction. Image gaie, vive, coquette, d'une couleur délicieuse, qui paraît enjouée comme les personnages.

Le *Campement* se rapproche de la manière forte. Aux tons sombres qui règnent partout, on dirait que la nuit est descendue pour favoriser les galanteries des soldats. Les tentes sont dressées, les vivandières à leur poste, les feux de branches et les marmites fument de compagnie; une maison rustique sert de cabaret. Et d'aimables grisettes sont accourues des environs pour souhaiter la bienvenue aux champions de l'amour et de la guerre. Leurs jolis minois, la grâce de leurs attitudes, les rendent très-piquantes. Aussi voyez quel bon accueil leur font les troupiers, comme ils leur content fleurette, cherchent à leur prendre les mains, à leur saisir la taille. D'autres combattants, plus heureux, tiennent déjà de charmantes petites femmes et les entourent de leurs bras. Que l'ombre s'épaississe, et le badinage deviendra sérieux.

Les deux tableaux de l'Impératrice déchue ont aussi rapport à la vie militaire. Sur l'un d'eux, la troupe arrive au lieu du campement. Un épisode comique signale leur installation provisoire. Un âne, qui portait une jolie fille, vient de tomber avec son gracieux

fardeau ; la pauvrette est pâle comme la mort. Et cependant, au milieu de son trouble, elle a conservé assez de présence d'esprit pour se mettre en garde contre un soldat qui l'a prise à bras-le-corps, dans l'intention charitable de lui porter secours, mais dont le zèle l'inquiète. Sa compagne, immobile sur son baudet et portant dans ses bras un nourrisson emmaillotté, la regarde sans trop d'émotion. Autour du groupe commencent les apprêts de la nuitée : des individus s'occupent à dresser un tente. La scène est peinte avec une solidité, une vigueur, qui annoncent un tempérament de coloriste.

Sur la seconde toile, la troupe est installée dans son campement : les tentes sont debout, le feu brille et fume, bronzant le chaudron où cuit le repas. Un groupe de trois personnes compose tout l'intérêt du tableau. Un soldat en habit rouge, coiffé du tricorne et vu de dos, se prélasse sur l'herbe ; près de lui, une jeune fille étendue aussi horizontalement et appuyée sur son coude, reposerait avec la même indolence, si un autre garde-française ne lui avait passé les bras autour de la taille. L'action est un peu leste. Devons-nous blâmer cette amoureuse licence? Il faudrait alors avoir des principes plus sévères que la jouvencelle, qui ne paraît pas scandalisée. Quel homme d'ailleurs n'imiterait le galant militaire? On ne peut rien imaginer de plus coquet, de plus avenant, de plus gracieux, de plus irrésistible que la jeune pécheresse, qui a sur les joues, dans le tumulte d'un camp, la fraîcheur de l'innocence. La jolie coiffure, grand Dieu! pour une aventurière, et l'élégant costume de soie blanche et lilas pâle! L'exécution a la même

vigueur opulente que la facture de l'autre scène (1).

Parmi les toiles de faible dimension, je ne puis m'empêcher de citer encore la *Baigneuse* de la galerie Lacaze. J'en ai déjà dit un mot. Cette blonde au visage attrayant et distingué s'est assise au bord d'une source, a levé sa robe et trempe ses pieds mignons dans l'eau diaphane. Elle semble ignorer qu'un soupirant s'est glissé au milieu du feuillage et l'examine. Pourquoi néanmoins a-t-elle découvert sa gorge? C'est une provocation directe que cette belle poitrine, à la peau blanche et soyeuse. Pour se laver les pieds, la jolie créature n'avait pas besoin de mettre en évidence le haut de son buste. Derrière elle, d'ailleurs, un hardi cavalier a saisi sa compagne, qui ne s'effarouche pas de l'aventure. Décidément le négligé de la baigneuse donne prise au soupçon. Et sa tactique galante produit d'autant plus d'effet que le peintre a mieux rendu ses chairs délicates. Le tableau tout entier a la plus séduisante fraîcheur.

Un regard encore, je vous prie, sur la *Toilette* de la même collection. L'artiste semble avoir voulu représenter un amusement de fillettes qui jouent à la dame. Une adolescente a pris place devant un miroir, et une de ses compagnes lui ajuste dans les cheveux un pompon de rubans et de fleurs. La petite précieuse se regarde avec complaisance : elle a bien raison, car elle n'est que grâce et gentillesse; ses yeux charmants feront plus tard des victimes. Contrairement au goût de

(1) J'ai vu ces deux tableaux et les précédents à l'Exposition rétrospective en 1866; je les décris plutôt que d'autres non-seulement à cause de leur charme exceptionnel, mais parce qu'ils sont caractéristiques.

Watteau, qui aimait peu les intérieurs, la scène a lieu dans une belle salle. De prétendues soubrettes sont occupées autour de leur feinte maîtresse, et l'une d'elle chauffe un grand linge devant le feu.

Pater n'a employé que rarement, je crois, la manière forte et croustillante de Watteau, celle que j'ai caractérisée en décrivant la *Gamme d'Amour*. Le cabinet du marquis de Saint-Clou, vendu les 13 et 14 février 1874, renfermait une toile de ce genre, qui ne le cédait guère aux belles pages du maître : elle a pour motif une *Diseuse de bonne aventure,* pronostiquant l'avenir en pleine campagne, sur un chemin tournant. On y admire les subtilités, les magnificences de palette, au moyen desquelles Watteau a formé une combinaison spéciale et comme un filon dans sa mine. Je suis tenté aussi d'attribuer à Pater la *Nymphe endormie* de la collection Lacaze, rangée parmi les œuvres de son guide et prototype. La jeune fille a été surprise par le sommeil sur le bord gazonné d'un ravin ou d'une source : elle est couchée dans une attitude naturelle, un bras replié sous sa tête, l'autre pendant le long du talus. Le premier coup d'œil fait reconnaître en elle la jolie blonde de Pater, avec ses traits fins et ses beaux cheveux bouclés. Elle a des chairs appétissantes, des formes nettement et heureusement dessinées, qui ne correspondent point aux aptitudes et aux goûts de Watteau. Le satyre vient d'écarter le linge bleuâtre, dont la dormeuse était couverte, et la regarde par derrière, à l'endroit le plus secret, indécence que ne lui eût pas fait commettre l'artiste réservé : car il anéantit avant de mourir quelques toiles qui lui paraissaient trop libres. La vigueur de la fac-

ture, les carnations bistrées du satyre, les nuances profondes des terrains et de la verdure montrent en plein épanouissement ce que j'ai appelé la manière forte.

La manière large, avec ses défauts, apparaît sans la moindre ambiguité dans le *Campement* du Louvre, que Pater donna pour sa réception à l'Académie. Non-seulement les végétaux et les fabriques sont à l'état gazeux, flottent dans l'air comme des vapeurs, mais les arbres ont tous la forme d'un panache : au lieu de rameaux, l'artiste a groupé autour du tronc des plumes d'autruche. Ce vague décor, cette nature conventionnelle, ne peuvent faire aucune illusion. Les personnages en ressortent d'autant plus, comme dans le *Départ pour Cythère*. De jolies paysannes, de fraîches soubrettes tiennent compagnie aux troupiers, dansent avec eux : l'ouverture d'une tente laisse entrevoir jusqu'où peut aller leur complaisance.

Notons en passant un trait qui signale l'esprit éminemment rêveur de Watteau et de Pater. Ayant peint tant de soldats français, quand nos généraux marchaient fièrement à l'ennemi, ces capricieux volontaires de la palette ne leur ont jamais fait donner un coup d'épée ou tirer un coup de feu.

Les deux œuvres capitales de Pater, achetées 100,000 francs, il y a quelques années, par un amateur de Valenciennes, furent exécutées, dit-on, pour Louis XV, sans que l'on sache ni à quelle époque ni en quelles circonstances. Les rapports de l'artiste avec le prince ont dû former cependant un épisode important de sa vie. Ces pages sont les plus grandes qu'il ait coloriées. L'une représente un *Concert champêtre*, l'autre les *Délassements de la campagne*. Dans la der-

nière scène, le galant cavalier qui prend la taille d'une femme, est regardé comme le portrait du roi, âgé seulement d'une vingtaine d'années. Les deux morceaux se correspondent : c'est une sorte de poëme bucolique en deux chants. Le soin avec lequel ils furent composés, agencés, puis travaillés, ont eu pour résultat d'en faire des œuvres éclatantes. Lorsqu'elles furent exposées publiquement à la salle Drouot, un critique anonyme les jugeait ainsi : « Élégance des poses et des tournures, finesse exquise des physionomies, luxe raffiné des costumes et des étoffes, merveilleuse clarté du coloris, adresse et légèreté de l'exécution, l'esprit partout, la lumière partout, le charme partout. » Les végétaux, ici encore, ont des formes symboliques plutôt que réelles et une nuance bleuâtre singulière; mais par la vérité, la fraîcheur, le moelleux aspect, la suave magnificence des carnations, Pater a distancé Watteau.

Ainsi donc, il vivait dans l'atmosphère de son compatriote, mais il vivait : c'était, pour ainsi dire, une seconde incarnation du même talent, du même esprit, des mêmes goûts et des mêmes tendances.

Une fois il sortit de ce milieu pour entrer dans le domaine de l'art comique; il entreprit de mettre en scène le fameux *roman* de Scarron. Mais pas plus que Watteau, il n'avait le sentiment du ridicule, cette âpre verve qui fait le satirique. La mordante raillerie de Boileau, de Voltaire, de Paul-Louis Courier, de Barthélemy, la froide et moqueuse observation de la nature humaine, l'absence d'illusions, auxquels Molière, Regnard, Lesage doivent leur force, ne concordent pas avec le génie flamand. Ni les compositions, ni les per-

sonnages du *Roman comique* de Pater ne provoquent le rire, n'allument la gaieté : ils ne sont pas drôles. L'effort visible n'atteint pas son but. C'est que Watteau et son collègue avaient la libre fantaisie du nord, qui se joue sans malice de la nature entière, qui anime le *Songe d'une nuit d'été*, qui inspirait Sterne, Wieland, Byron, Callot, Rembrandt, Pierre-Paul lui-même, plutôt que l'esprit militant des Français, arme brillante, acérée, joyeuse et terrible.

Pendant les quinze années où travailla Pater, la faveur publique ne l'abandonna pas un jour; seulement on a voulu donner du succès qu'il obtint une preuve qui se trouve fausse. On a dit et répété qu'à la vente Quentin de Lorangère, trente-six pièces de Marc-Antoine d'après Raphaël, *avant l'adresse de Salamanque*, se vendirent moins cher que douze gravures d'après notre artiste. Le fait est certain, mais, comme on va le voir, ne tire pas à conséquence. Je possède un exemplaire du catalogue de Gersaint, peut-être unique, où un amateur a noté au fur et à mesure tous les prix d'adjudication : eh ! bien, les douze morceaux de Pater, formant l'article 108, furent vendus dix-huit livres; l'*Histoire de Psyché*, par Raphaël, en 32 planches (et non pas 36), *avant le nom de l'éditeur Salamanque*, « suite recommandable et d'une extrême rareté, » dit le texte, n'atteignit que la somme de treize livres. Mais dans la collection se trouvait une autre série des mêmes gravures, *avec le nom de Salamanque au bas de chaque planche* : « cette suite, ajoute le catalogue, n'est pas aussi recherchée, parce que les épreuves en sont postérieures à celles où manque le nom. » La série la moins précieuse, qui portait le n° 126, ayant

été adjugée la première, fut payée six fois plus cher que l'autre, quatre-vingt-une livres et un sou. Voilà les chances des ventes publiques, vrai jeu de hasard complétement dénué de signification. Un choix des plus beaux portraits de Van Dyck, formant *cinquante morceaux*, ne coûtèrent à l'acheteur que la somme dérisoire de *six livres !*

Un Français de race pure, Nicolas Lancret, fut entraîné dans le cercle magique de Watteau. C'était un enfant de Paris, né le 22 janvier 1690. Il travaillait à son tour chez Gillot, quand le peintre de Valenciennes fit sa connaissance. Le maître ingénieux lui conseilla de ne point rester sous la stérile influence d'un homme médiocre, de prendre l'observation pour guide, ainsi qu'il l'avait fait lui-même. Au lieu d'étudier et de consulter la nature, le jeune homme aima mieux étudier et imiter les œuvres de Watteau. Mais il n'avait point, comme Pater, des affinités organiques, des similitudes intimes avec son modèle : ce n'était pas une source analogue, versant des flots presque aussi brillants et aussi purs; c'était une citerne où dormait et croupissait l'eau prisonnière. A quelle distance il resta de son maître, avec ses femmes au nez droit, comme ceux des moutons et des chèvres, aux types monotones, aux crânes étroits, sans occiput, aux raides corsages, aux allures guindées ! Watteau avait repoussé les costumes désavantageux de son époque ; Jean-Baptiste Pater en avait admis quelques-uns, mais seulement pour les femmes, et encore les avait-il choisis avec goût ; Lancret ne vit pas que ces modes bizarres, prétentieuses, contre nature, alourdiraient son personnel féminin, dames, jeunes filles, soubrettes et villageoises, pétri-

fieraient leur maintien, leurs habitudes et leurs gestes.

Considérez ses meilleurs tableaux, comme la *Danse au milieu d'un parc,* près d'une fontaine monumentale, que possède la baronne Gustave de Rothschild. La scène est bien composée. Dans le centre, quatre personnes, qui ont entrelacé leurs mains en forme de croix, dansent au son de la musette. Des groupes de spectateurs, hommes, femmes et enfants, assis ou debout, composent la galerie. Un homme couché sur l'herbe tient une guitare dont il ne joue pas; sa voisine tient un éventail qu'elle n'agite pas. De beaux arbres, dans le meilleur goût de Watteau, couronnent la scène. L'artiste n'a point épargné les personnages : il y en a vingt et un, plus un bel épagneul de la grande race. L'œuvre est bien peinte, d'un joli aspect et d'une bonne couleur. Mais l'entrain, la verve, la gaieté, l'enjouement du peintre de Valenciennes, que sont-ils devenus? Les hommes et les femmes dansent d'un air grave, comme s'ils remplissaient un devoir ou s'acquittaient d'une formalité. Nous voyons le corps, l'apparence, l'extérieur de Watteau, mais l'âme est partie.

Les *Quatre Saisons*, que renferme le Louvre, sont assurément des pages très-agréables, le morceau de *l'Eté* principalement, dont la touche est plus moelleuse, la couleur plus dorée : quelques villageois y dansent sous les arbres, près d'une moisson que l'on fauche. Dans le lointain, au milieu de verdures nuageuses, se dresse le clocher du village. Mais sur cette toile, comme sur les autres, les personnages ne vivent pas pour leur compte, ne travaillent pas, ne s'amusent pas réellement : ce sont des modèles qui posent

moyennant salaire, des comparses qui font leur métier; ils ont l'air sérieux, presque triste, comme si leur rôle les ennuyait. Leurs mouvements n'ont pas, à beaucoup près, la grâce, la facilité qu'on admire dans les élégants acteurs de Watteau ou de Pater. Les splendeurs du coloris sont égalemeut absentes. Nous avons sous les yeux la bouteille où pétillait et moussait l'esprit des deux enfants du nord; mais le bouchon a sauté depuis longtemps, la bouteille est vide. Le soin, la patience, une imitation fidèle, un talent mécanique, ont remplacé l'inspiration, le charme, la fougue, la vie morale, tous les signes d'une vocation forte et d'un solide tempérament. D'où il résulte que, des trois peintres, celui qu'on prendrait pour un étranger, pour un homme lymphatique des régions brumeuses, c'est le Français pur sang, né dans l'atmosphère électrique de la capitale.

Mais les indices de son origine paraissaient ailleurs: poli, doux, affable, enjoué, Lancret le Parisien ne connaissait pas les humeurs sombres de Watteau, les emportements de son compatriote, les bourrasques intellectuelles des populations septentrionales. Ses gracieuses manières le faisaient bien accueillir, rechercher partout. Elu fort jeune membre de l'Académie des beaux-arts, le 24 mars 1719, il mourut à près de cinquante-quatre ans, le 14 septembre 1743.

Dans la route que Watteau avait ouverte, beaucoup d'autres imitateurs marchèrent avec l'allure facile de gens qui trouvent le chemin frayé. On les connaît peu de nos jours: presque tous cependant ont porté la couronne des immortels. Il serait inutile de chercher à spécifier leurs manières, pour les dis-

tinguer les uns des autres. Ils ressemblent à leur type dans une certaine mesure, cela va sans dire ; vouloir calculer cette mesure et leur faible part d'individualité, ce serait tomber dans les infiniment petits. Français d'origine d'ailleurs, ils ne se rattachent à la Flandre que par un mince filet d'imitation. Un reflet de la poésie du maître anime, égaie leurs toiles, quant aux sujets et à la composition ; mais sa facture leur échappe. Ce qu'ils ont pu le moins s'approprier, c'est sa touche, sa couleur, la grâce de ses personnages, autrement dit le fond de sa manière, le charme intime et l'opulence de son exécution (1).

Après avoir fait une espèce de stage à Paris, la manière de Watteau remonta vers son pays d'origine et

(1) Voici le tableau chronologique de cette tribu pâle et coquette :

Jacques Lajoue, reçu à l'Académie le 26 avril 1721, mort le 12 avril 1761, âgé de soixante-quatorze ans. A des motifs d'architecture bien entendus, il mêlait des personnages dans le goût de Watteau.

Bonaventure de Bar, reçu à l'Académie le 25 septembre 1728, mort le 1er septembre 1729, âgé de vingt-neuf ans.

Pierre Lebouteux, reçu académicien le 31 décembre 1728, mort en septembre 1750.

Michel-Barthélemy Olivier, né à Marseille en 1712, reçu comme agréé par l'Académie en 1766, mort le 15 juin 1784. Il était le peintre officiel du prince de Conti.

Jacques-Sébastien Leclerc, le seul qui n'entra pas à l'Académie, né en 1734, mort en 1785. On le nomme habituellement Leclerc des Gobelins, parce qu'il était professeur de perspective à cette manufacture. « Ses petites scènes galantes et ses pastorales sont d'un piquant effet, dit le docteur Lachaize, mais tirent toujours un peu sur le bleu. » (*Manuel pratique et raisonné de l'Amateur de tableaux*, p. 326 ; ce livre, fait d'après des études personnelles, mérite toute l'attention des connaisseurs.)

fut continuée par la famille du peintre. On l'avait malmené, raillé, quand il était jeune, plein d'espoir, d'imagination, de rêves et de douleur, *quand il pouvait souffrir ;* mort, on le vénéra. Antoine avait plusieurs frères, qui ne s'étaient jamais occupés de lui. Le cadet, appelé Noël, fut maître couvreur à Valenciennes, et se rengorgea, comme son père, sur les toitures. S'étant marié deux fois, il eut de sa seconde femme, Caroline Denoyelles, un héritier que l'on nomma Louis-Joseph. Il vint au monde le 10 avril 1731, et fut baptisé le même jour à Notre-Dame la Grande. Il eut pour parrain Louis-Joseph Leroy; pour marraine Esther Soyer.

La gloire qui brillait, comme une lampe sépulcrale, sur le tombeau de son oncle, et probablement aussi des dispositions naturelles, engagèrent ses parents à le laisser tenter la même carrière. Un certain Bondu, peintre obscur de Valenciennes, dégourdit sa main novice ; mais ce fut à l'Académie royale de France qu'il termina ses études. Où noua-t-il des relations avec une jeune Lilloise, qui portait le nom patronymique de Dandoy ? Je l'ignore ; mais elle lui fit aimer sa ville natale, car il s'y établit et s'y maria dès l'âge de vingt-trois ou vingt-quatre ans : il était professeur de dessin à l'École des beaux-arts en 1755. Alors il lui vint une idée subversive, que partagea son collègue Tillier : ils voulurent, les imprudents ! faire dessiner leurs élèves d'après le modèle vivant, non par le modèle habillé, mais le modèle tout nu. Jamais pareille indécence n'avait eu lieu dans l'ancienne capitale des Flandres. Voilà les gamins qui sortent de la classe avec leurs cartons pleins d'études naïves, où apparaissent sans voiles

toutes les formes du corps humain, et ils rentrent dans leurs familles. Grand scandale! les mères et les sœurs jettent les hauts cris; les grands'mères et les tantes lèvent les mains vers le ciel; les pères et les oncles portent plainte aux magistrats, qui se formalisent à leur tour. On fit comparaître les délinquants, on leur adressa une verte réprimande et on les destitua.

Louis Watteau, contraint de retourner à Valenciennes, y acheta, moyennant deux cents livres, le droit de tenir la palette et y pratiqua vingt ans son métier.

Elle fut lente à sonner aux cadrans de la ville pudibonde, l'heure de la justice, mais elle sonna enfin! Les bourgeois effarouchés revinrent peu à peu de leurs chastes alarmes : au bout de vingt ans, le professeur téméraire fut rappelé; il put reprendre son cours en 1775 et faire déshabiller des modèles devant ses élèves.

Pendant la révolution française, en 1795, lorsqu'on inventoria les objets d'art saisis dans les couvents ou abandonnés par les émigrés, Louis Watteau fut chargé à Lille de cette tâche officielle, qui n'était pas sans importance, puisque les œuvres ainsi réunies ont composé le fond du musée actuel de la ville. Louis Watteau mourut peu de temps après, le 28 août 1798, âgé de soixante-sept ans. Nous apprécierons tout à l'heure son mérite, en jugeant celui de son fils.

Après son départ de Lille et son retour à Valenciennes, il avait fait, comme pour occuper ses loisirs, quatre enfants à sa femme, qui avait chômé jusqu'alors. Le premier, François-Louis-Joseph, vint au monde le 19 août 1758, et reçut le baptême dans l'é-

glise de la Chaussée. Il paraît que le mioche manifesta de bonne heure une vocation plus ou moins réelle. Son père, bien loin de le contrarier, lui donna lui-même les premières leçons, et l'envoya ensuite continuer ses études à Lille, qui était pour la province annexée une espèce de capitale. François obtint une médaille en 1774. L'année suivante, il fut jugé digne d'aller travailler à Paris, dans l'Ecole des beaux-arts, où il entra le 29 avril. Son absence ne dura pas moins de onze ans. Un peintre obscur, nommé Durameau, le surveillait et l'instruisait, en dehors de ses classes. Revenu à Lille en 1786, il seconda son père comme professeur-adjoint, le remplaça en 1798 et prit, en 1812, la direction de l'école. Il mourut dans la ville flamande le 1er décembre 1823.

Un de ses titres d'honneur est d'avoir classé, groupé les tableaux et objets d'art inventoriés par son père, d'avoir ainsi organisé la collection urbaine, qui charme maintenant les connaisseurs. De tous les héritages, le plus douteux est celui du talent. Le neveu et le petit-neveu de Watteau purent concevoir l'espérance de recueillir sa succession; mais il ne leur en parvint que de faibles débris. Le magicien de la palette avait emporté avec lui les formules d'incantation, qui groupaient sur ses tableaux toutes les magnificences du coloris, toutes les grâces du maintien et du geste. On remarque bien dans les œuvres de Louis et de François quelques attitudes, quelques figures, quelques touches qui rappellent leur illustre parenté : en fait d'art, malheureusement, les souvenirs sont importuns, quand ils remettent en mémoire des qualités supérieures. Louis et François, néan-

moins, ont eu leurs jours d'inspiration et de bonheur. Certains morceaux peints par eux ont une valeur réelle, exigent une franche approbation.

Tel est, dans l'œuvre de Louis Watteau, l'épisode domestique du musée de Valenciennes, qui figure le *Retour du Soldat*. Il a terminé son service, le pauvre banni de la guerre, et il rentre dans sa famille, qu'il trouve réunie devant la maison paternelle. La scène est agencée avec art et bien encadrée : une belle perspective, un cours d'eau qui fuit dans le lointain, charment la vue. Les types sont naturels, les expressions vivantes. La couleur, bonne partout, arrive sur les premiers plans à la vigueur; mais il lui manque la profonde originalité, le luxe ravissant d'Antoine.

C'est encore une œuvre méritoire que le *Bombardement de Lille en* 1792, tableau qui orne le musée de cette dernière ville. La scène a d'ailleurs de l'intérêt au point de vue historique. La barbare exécution a lieu pendant la nuit. La lune, à demi voilée par les nuages, éclaire faiblement un coin de la toile; ailleurs, c'est l'ardent panache des bombes et la flamme des maisons incendiées, qui répandent la lumière. Les assiégés ripostent, car des obus arrivent dans le camp autrichien, au premier plan, où se tient à cheval le prince Albert de Saxe; ils jonchent la terre de morts et fauchent les arbres. Deux soldats transportent à l'ambulance un blessé couché sur une civière. Ce petit tableau a un aspect harmonieux, qui flatte de loin; mais, vu de près, il n'offre aucun mérite saillant, il ne rappelle sur aucun point la touche d'Arthur van der Neer.

Le *Concert champêtre*, qu'on voit aussi à Lille, approche non pas d'Antoine, mais de Lancret.

A Saint-Amand les Eaux (arrondissement de Valenciennes), l'hôtel de ville renferme huit grandes toiles peintes par Louis Watteau et très-bien conservées; l'église d'Avesnes en contient sept autres, et l'on en voit plusieurs encore dans l'église Saint-Maurice, à Lille. Au dire des personnes qui les ont examinées, ces faibles productions historiques ne dépassent point le cercle étroit de la médiocrité. L'artiste, pressé par des commandes, a voulu aborder avec de trop minces ressources le domaine périlleux du grand art.

Un reflet charmant du génie de Watteau éclaire le *Menuet sous un chêne*, peint par son petit-neveu François. Une brillante compagnie, assise devant un péristyle, semble admirer les danseurs, qui déploient leur grâce et leur agilité aux sons d'un orchestre champêtre. On retrouve sur cette petite toile l'élégance, la coquetterie, le sentiment poétique du chef de la famille. Seulement, chose singulière et qui atteste combien est rare la profonde intuition des grands coloristes, la palette, ici encore, a trahi la bonne volonté du peintre. Il n'a pu offrir au spectateur ces jouissances de la vue, ces fêtes du pinceau, où excellait son grand oncle. Les œuvres de François Watteau, que possède le musée de Lille, sont curieuses à l'égard des costumes, mais ne valent pas la précédente et laissent froid l'amateur judicieux, qui cherche dans les travaux un rêve idéal, les splendeurs insolites de la lumière, de la couleur ou de la forme.

NOTES ET SUPPLÉMENTS

1

Portrait d'Élisabeth de France, troisième femme de Philippe II, par Antoine Mor. — Le va-et-vient continuel des tableaux dans les ventes, dans les expositions rétrospectives, amène sans cesse à la lumière des œuvres rares, précieuses, inattendues, très-importantes pour l'histoire de l'art. Je les étudie, je prends des notes au fur et à mesure. Quelques-unes de ces toiles révèlent des circonstances de la vie des peintres demeurées jusqu'ici inconnues.

On savait, par exemple, qu'Antoine Mor avait été en Portugal et dans la Grande-Bretagne exécuter les portraits des deux premières femmes de Philippe II ; mais on ignorait qu'il eût peint également sa troisième compagne, Élisabeth de Valois, fille de Henri II et de Catherine de Médicis, devenue reine d'Espagne au mois de janvier 1560. Un magnifique tableau, vendu à Paris dans la collection Rocheb... en mai 1873, et acquis par M. John Wilson, constate le fait. En 1559 donc, Antoine Mor dut venir à la cour de France. La princesse, qui se tient debout, est vue jusqu'aux genoux : elle porte un costume original, d'une extrême élégance, une ample robe en satin rose, ornée de perles et de broderies en or, tailladée

de crevés, qui laissent apercevoir au-dessous une seconde robe, en taffetas blanc, de même que les manches fendues laissent découvrir d'autres manches. Un collet montant maintient contre les joues une petite collerette tuyautée, en linge. Les cheveux châtains et frisottés sont enveloppés, au sommet de la tête, dans un réseau de diamants et de perles, qui forme une espèce de bonnet à la mode de Henri II. La facture du visage est excellente, les méplats sont savamment indiqués. Les traits de la princesse ne justifient point l'admiration exaltée de Brantôme. Elle a l'œil vif, intelligent, mais le nez gros, les lèvres épaisses, les sourcils d'une forme peu agréable. La main droite, qui tient un gant, manque tout à fait de distinction.

Le travail, dans son ensemble, a une souplesse remarquable pour l'époque : la couleur séduit par une vivacité moelleuse, qui annonce un grand peintre ; elle est moins lourde, moins empâtée que dans les effigies de François Pourbus le père.

M. E. Bancel, amateur parisien, possède une reproduction en buste de ce beau portrait.

2

Josse van Craesbeeck (renvoi du chapitre XXXIX). — Un tableau qui porte les deux initiales de ce maître flamand, avec la date de 1626, tableau possédé, à Lille, par M. Jules Lenglart, remet en question tout le commencement de sa biographie, la nature de ses rapports avec Adrien Brouwer, et ouvre aux conjectures un espace indéfini. Je traiterai ces nouveaux problèmes dans mon dernier volume.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLE D'ANVERS (SUITE).

CHAPITRE XXXIV

L'ÉCOLE DE RUBENS A LA SECONDE GÉNÉRATION

CHAPITRE XXXV

L'ÉCOLE DE RUBENS A LA SECONDE GÉNÉRATION

CHAPITRE XXXVI

L'ÉCOLE DE RUBENS A LA SECONDE GÉNÉRATION

Pages.

CHAPITRE XXXVII

LES INDÉPENDANTS

CHAPITRE XXXVIII

LES INDÉPENDANTS

CHAPITRE XXXIX

LES INDÉPENDANTS

CHAPITRE XL

LES INDÉPENDANTS

CHAPITRE SUPPLÉMENTAIRE

ÉNIGMES CURIEUSES

Pages

LIVRE CINQUIÈME

LA PEINTURE EN EXIL.

CHAPITRE PREMIER

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE

CHAPITRE II

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE

CHAPITRE III

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE

CHAPITRE IV

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE

CHAPITRE V

LES PEINTRES FLAMANDS EN FRANCE

NOTES ET SUPPLÉMENTS

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

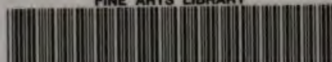
ERRATA

Page 201, ligne 6, et page 303, lignes 8 et 16, une triple faute d'impression a donné au mot *pétale* le genre féminin.

Page 229, ligne 22, *au lieu de* ventro, *lisez* ventre.

Page 296, ligne 18, *au lieu de* Montpellier *lisez* Toulouse. J'ai fait une erreur en copiant mes notes.





DATE	ISSUED TO